

Ibsen en España

El caso de *El hijo de Don Juan* de José Echegaray

Elise Solberg Arntsen

*SPA-3981 Mastergradsoppgave i spansk litteratur ved lektorutdanningen
Mai 2017*

Contenido

AGRADECIMIENTOS	III
1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 TEMA Y OBJETIVO	5
1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN: IBSEN EN ESPAÑA	7
1.3 HENRIK IBSEN LLEGA A ESPAÑA	11
1.3.1 Henrik Ibsen.....	11
1.3.2 La llegada de Ibsen a España	12
1.3.2.1 Su camino a través de Europa	12
1.3.2.2 El contexto literario	13
1.3.3 La primera recepción de Henrik Ibsen en España	15
1.3.3.1 Las primeras traducciones de Henrik Ibsen	15
1.3.3.2 La primera recepción crítica de Henrik Ibsen	17
1.3.4 Representación	23
1.4 PRESENTACIÓN DE LA PERSPECTIVA	25
1.5 METODOLOGÍA.....	25
2. ANÁLISIS.....	31
2.1 PRESENTACIÓN DEL AUTOR	31
2.2 RECEPCIÓN DE EL HIJO DE DON JUAN.....	33
2.3 LOS ESPECTROS	34
2.4 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL DRAMA LOS ESPECTROS DE HENRIK IBSEN Y EL DRAMA EL HIJO DE DON JUAN DE JOSÉ ECHEGARAY	35
2.4.1 Argumento	35
2.4.1.1 Los espectros	35
2.4.1.2 El hijo de Don Juan.....	37
2.4.2 Tema	40
2.4.3 Espacio	43
2.4.4 Los personajes dramáticos	44
2.4.4.1 Don Juan y el chambelán Alving.....	44
2.4.4.2 Doña Dolores y Elena Alving	50
2.4.4.3 Lázaro y Oswaldó	55
2.4.4.4 Regina y Carmen	61
2.4.4.6 Pastor Manders.....	63

3. LA OBRA DE TEATRO EN LA ENSEÑANZA DE UNA LENGUA EXTRANJERA	66
3.1 LEER EN LA LENGUA EXTRANJERA.....	66
3.2 LITERATURA EN LA LENGUA EXTRANJERA.....	67
3.3 ENSEÑAR DRAMA	69
3.4 COLABORACIÓN INTERDISCIPLINARIA	70
4. CONCLUSIÓN.....	74
5. REFERENCIAS	78

Agradecimientos

Me gustaría valerme de esta oportunidad para agradecer a aquellos que me han acompañado hasta el último punto de este trabajo.

En primer lugar quiero agradecer a mi supervisor, Carlos Cabanillas Cárdenas. Muchas gracias por la ayuda inestimable y los acertados comentarios, y especialmente por tu presencia en la última etapa del trabajo.

También me gustaría agradecer a mi familia y a mis amigos por su apoyo y su estímulo en todos estos años.

Lise- te merece mil gracias por siempre estar a mi lado y por ser mi mejor amiga.

Y por último- mil gracias a mi futuro esposo: siempre estás allí con apoyo, consolución y amor -no sé qué habría hecho sin ti.

¡Muchas gracias!

Tromsø, 2017

1. Introducción

1.1 Tema y objetivo

Si bien se ha aceptado comúnmente la influencia de Henrik Ibsen en España como un hecho normal en el período de expansión europea de la obra del autor noruego, los estudios dedicados al tema conocidos no pasaban de una monografía antigua, reseñas de representaciones y algún artículo descriptivo en ocasión de algún aniversario. Pero trabajar en detalle este tema me ha permitido hallar material aislado: sobre todo en artículos científicos diversos, que permiten ver un interés actual por un acercamiento más moderno a este tema y que aportan nuevas perspectivas para la investigación desde la literatura comparativa, la recepción y la influencia literaria. A la espera de un trabajo definitivo y actualizado sobre el tema, la presente tesis de maestría se plantea como una aportación concreta a través del estudio de la influencia de Ibsen en el drama de José Echegaray titulado *El hijo de Don Juan* (1892).

Durante muchos años me he interesado por Henrik Ibsen, y particularmente por sus dramas. Cuando empecé a estudiar español mi interés por la literatura me llevó a intentar escribir una tesis de maestría en esta área. Finalmente, cuando tuve la ocasión de combinar mis dos disciplinas de estudio: español y noruego, me interesé por la recepción de Ibsen en España y en analizar cómo y por qué muchos autores españoles se dejaron influir por la literatura dramática del célebre autor noruego.

Al empezar buscar materiales sobre el tema descubrí la olvidada figura de José Echegaray, que era mencionado como uno de los tantos dramaturgos que se habían dejado influir por varias de las obras de Henrik Ibsen. Reparé en concreto en una obra: *El hijo de Don Juan*, una pieza inspirada en *Los espectros* (*Gengangere*), que fue representada por la primera vez en 1892, apenas 11 años después del drama de Ibsen. La relación entre las obras es patente desde el título, pues el drama español se titula *El hijo de Don Juan, Drama original en tres actos y en prosa. Inspirada por la lectura de la obra de Ibsen titulada Gengangere*. Realizar un análisis comparativo entre ambos dramas me pareció interesante para ver un ejemplo concreto de influencia. La intención de este trabajo es, por tanto, ver en qué grado José Echegaray se ha dejado influir por la obra de Ibsen, qué elementos ha incluido, cuáles otros ha omitido, y sobre todo, en este proceso, ver el porqué; los motivos de dicha influencia.

Desarrollar este trabajado ha sido un proceso muy interesante y cuanto más he leído sobre Henrik Ibsen en libros de literatura española, en revistas y otros textos, más en concreto he podido acercarme a la grandeza de Ibsen. Antes de empezar con el trabajo de maestría no había llegado a comprender lo influyente y grande que en realidad había sido Henrik Ibsen fuera de nuestro país. Pero también he llegado a conocer un autor español del que nunca había oído antes; y ha sido muy excitante intentar ver *Los espectros* de Henrik Ibsen a través de sus ojos.

Esta tesis está dividida en tres partes: la primera parte trata aspectos de la recepción de Ibsen y el contexto de la misma, y se describe también las herramientas metodológicas utilizadas en mi análisis. La segunda parte corresponde propiamente al análisis comparativo entre *Los espectros* y *El hijo de Don Juan*. La tercera corresponde a una reflexión sobre la utilización de la literatura, en concreto el teatro, en el aula de clase.

En la primera parte voy a presentar a Henrik Ibsen y su recepción en España. Aquí me enfocaré sobre todo en la primera etapa de recepción: a finales del siglo XIX. He utilizado la crítica literaria para describir la recepción, y he optado por usar tanto libros de historia de la literatura como de teatro como referencias, pero también artículos de revistas que tratan de Henrik Ibsen en España. El capítulo incluye temas que tratan sobre cómo fue Ibsen introducido en España, las primeras representaciones y las traducciones de sus obras.

Continúa en esta parte una sección que trata sobre metodología y la perspectiva que he utilizado para el trabajo comparativo. Ha sido muy útil, para asentar algunas pautas, el artículo de Giuliano D'Amico (2014) que porta interesantes perspectivas para tomar en cuenta en un análisis de este tipo relacionado a Ibsen. También utilizaré, de manera general, las teorías de Hans-Georg Gadamer para ilustrar cómo los prejuicios pueden influir en cómo se entiende una obra a la luz del contexto histórico en que se sitúa.

La segunda parte de la tesis consiste de un análisis comparativo entre *Los espectros* de Henrik Ibsen y *El hijo de Don Juan* de José Echegaray. En este capítulo he optado por focalizar mi análisis en el argumento, el tema, el espacio y los personajes dramáticos. Para facilitar la comprensión del análisis, incluyo una presentación del drama de Ibsen, y de José Echegaray y la obra *El hijo de Don Juan*.

La tercera parte de este trabajo incluye el aspecto didáctico de la tesis. Aquí trataré de mostrar cómo mi estudio puede ser útil para la enseñanza de español. Me focalizaré también en lo

interdisciplinario, y la posibilidad de una colaboración entre las asignaturas español y noruego en la enseñanza media. Esto es especialmente relevante tanto por el tema de la tesis, como para las dos disciplinas que estudio: el español y el noruego.

Finalmente se presenta una conclusión, donde reflexionaré sobre lo que he descubierto en la tesis y las perspectivas que se abren para futuros estudios.

Henrik Ibsen es uno de los principales autores de Noruega, y ha llegado a ser un símbolo nacional. Cuando inicialmente empezó a publicar sus textos fue considerado como un autor muy controvertido, pues planteaba temas que chocaban y provocaban reacciones. Ibsen, que vivió gran parte de su vida en el extranjero, llegó a ser conocido temprano en el extranjero, y no solamente en Europa. Por ejemplo *Los espectros* tuvo su estreno en Chicago un año después de que se publicara en 1881, y esto funciona como un ejemplo de lo provocativo que era, porque los países escandinavos no se atrevían a representar las piezas cuando fueron publicadas. Sin embargo su fama crecía, y muchos autores en los años siguientes se han dejado influir por Henrik Ibsen y sus obras. Espero que mi análisis de un caso concreto de esta influencia, en una etapa de recepción temprana, sea útil para futuros estudios sobre el tema.

1.2 Estado de la cuestión: Ibsen en España

Como he señalado antes, la aceptación de la influencia de Ibsen en Europa no ha generado suficientes estudios —hasta recién, los últimos años— en relación con España. Especialmente si se compara con el estado de la cuestión del tema en otros países europeos. En esta sección haré un resumen cronológico de lo que se ha escrito sobre Henrik Ibsen, y de su dramática y su recepción en España.

La única monografía general que trata sobre el tema hasta ahora es la titulada *Ibsen and Spain: A Study in Comparative Drama*, escrito por Halfdan Gregersen en 1936. En esta monografía se desarrollan aspectos y temas que el autor había ido publicando independientemente en algunas revistas los años anteriores. En el caso de “Ibsen and Echegaray” (1933), “Visiting Italian Interpreters of Ibsen in Barcelona and Madrid” (1935), etc.. Al ser el primer trabajo de este tipo tiene un enfoque meramente descriptivo, que será fuente de muchos de los siguientes trabajos críticos sobre el tema. En una primera parte del libro se dan noticias de las primeras recepciones, traducciones y representaciones de obras de

Ibsen. Gregersen es el primero que plantea una separación entre la recepción “castellana” y la catalana. Tema que será retomado por Siguan y Rubio Jiménez, más adelante. En esta sección también se hace una relación de la recepción crítica de Ibsen, donde el crítico apunta a un interés más filosófico que dramático entre estos críticos. En la segunda parte Gregersen trata autores que han sido influidos por Ibsen: Enrique Gaspar, José Echegaray, Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente y Gregorio Martínez Sierra. La conclusión general de la monografía de Gregersen es que la mayor parte de la influencia de Ibsen en el teatro fue indirecta a través de sus ideas filosóficas. Como se verá más adelante, este aspecto debe ser revisado y actualizado.

En 1946 Helen Eloise Elder Sackett realizó una tesis de maestría con el tema: *The relation of El hijo de Don Juan by José Echegaray to Ibsen's Ghosts. With an English translation of the Spanish play*. En esta tesis presenta un análisis comparativo de *El hijo de Don Juan* y *Los espectros*. Sackett ha analizado los personajes dramáticos, la estructura, las ideas centrales y similitudes textuales. También ha incluido una traducción al inglés de la obra española. La tesis introduce la obra de Echegaray pero no contextualiza la de Ibsen y solamente comenta brevemente similitudes o diferencias. La tesis, obviamente, se basa en su mayor parte la monografía de Gregersen (1936), ya comentada.

En su libro *Ideología y teatro en España: 1890-1900* Jesús Rubio Jiménez (1982) renueva la perspectiva cómo el teatro español de finales del siglo XIX fue visto en las últimas décadas. En dicho trabajo se siguen una serie de situaciones, movimientos (influencia del naturalismo, introducción del simbolismo) y complejidades soio-políticas (anarquismo, socialismo, la Generación del 98) que muestran realidades más complejas que las que se consideraban normalmente en la historia del teatro de fines del siglo XIX hasta ese año (un teatro neorromántico de Echegaray y el auge del género breve). Entre los capítulos que muestran esas complejidades destaca el dedicado a la influencia de Ibsen en España. Son los capítulos de influencias europeas los más importantes, pues junto con las introducciones de estas obras (Zolá, Maeterlinck, Ibsen, Strindberg) a través de representaciones de compañías locales o foráneas, y las traducciones, Rubio Jiménez (1982) apunta a las distorsiones de muchas de estas obras en su plasmación escénica y recepción. El libro de Rubio Jiménez es importante, porque llama la tención de las "problemáticas" literarias y las ideas estéticas del periodo; aunque no deja de tener deuda con el trabajo de Gregersen, sobre todo respecto a la recepción catalana.

De 1990 es la tesis de Marisa Siguan *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*. Trabajo amplio dedicado a la influencia en el teatro catalán de Ibsen que incluye una descripción de la vida teatral en Barcelona desde 1893, cuando se introduce a Ibsen hasta 1911. Algunos críticos, como Garrido Ardila, consideran que Siguan magnifica la influencia de Ibsen en Cataluña, ya que da a entender que su obra en otras regiones españolas no fue valorada, lo que se cuestiona con todos los artículos y noticias sobre Ibsen y sus obras producidos, por ejemplo, en Madrid en esos años (Garrido Ardila, 2015, pp. 11, n.6).

La misma Siguan desarrolla y amplía estos estudios después en un capítulo “Ibsen en España” en la *Historia del teatro español* dirigida por Javier Huerta Calvo en 2003. En este artículo, Siguan se detiene en el teatro producido —en el período en que Ibsen fue introducido, siguiendo a Gregersen. Aporta, además, las características del drama de Ibsen y explica lo que denomina su drama analítico. Incluye además las valoraciones críticas a las obras de Ibsen en esa época. Finalmente hay una parte sobre Ibsen como modelo, y entre otros elementos, menciona la influencia que tuvo sobre Echegaray.

En un artículo publicado en un monográfico de la *ADE-TEATRO. Revista de la asociación de directores de escena de España*, y que titula “Así que pasen cien años. Notas sobre la primera recepción de Ibsen en España” (2006) Rubio Jiménez vuelve al tema de su libro de 1982. El enfoque es la recepción temprana y en concreto sobre los primeros críticos que escribieron sobre Ibsen. Las aperturas, sin embargo, no son nuevas pues vuelve a comentar éxito de Ibsen en Barcelona por el florecimiento de pensamientos anarquistas allí, y cómo los dramaturgos en España que intentaban a establecer un “teatro de ideas” fueron acusados de ibsenismo o modernismo, que no eran expresiones entonces positivas (Rubio Jiménez 2006: 33).

Librada Hernández (2008) en su estudio sobre la valoración de la obra de José Echegaray por sus contemporáneos destaca que Echegaray fue el que consiguió combinar lo tradicional con lo moderno en sus obras. Además de ser uno de los autores españoles con más éxito de público durante de la Restauración del teatro español representó una singular innovación. Por su influencia en Ibsen, en la manera de modernizarse y al mismo tiempo de conservar las tradiciones, Echegaray fue considerado, según Hernández, como un innovador más que un imitador. Este juicio es importante porque Echegaray cae dentro de estas dos categorías según la valoración de sus contemporáneos. La mayoría no ve en él la la audacia de la adaptación de Ibsen y lo sigue encasillando dentro del teatro conservador neorromántico.

En 2009 publicó Rafael Chabrán el artículo “Miguel de Unamuno y su biblioteca danesa” que trata del interés que tenía Miguel de Unamuno en Ibsen. Comenta cómo se inspiraba en el uso psicológico en sus dramas y su modo de pensar. Como se sabe, Unamuno fue un auténtico admirador de Ibsen, sobre todo de las ideas y su filosofía. Y, quizás sea precisamente la importancia de Unamuno lo que lleva a Gregersen a señalar que son las ideas filosóficas los aspectos más admirados del teatro de Ibsen a su llegada a España.

Juan Aguilera Sastre (2014) estudia la influencia de Ibsen en Gregorio Martínez Sierra, donde se detiene en la forma en que *Casa de muñecas* se tradujo y representó, y la influencia que tuvo en el feminismo. El artículo es interesante porque se inicia con una breve pero actualizada revisión de la introducción y recepción temprana de Ibsen en España. Es, hasta ahora, el único trabajo que se ha detenido en el tema polémico del feminismo en dicho período.

Garrido Ardila en 2015 hace tal vez la revisión más moderna de la introducción y recepción de Ibsen en España. Si bien su trabajo se enfoca en la influencia de Ibsen y Hamsun en Unamuno, y en la aparición de un Modernismo literario en España. Destaca, Garrido Ardila, por ejemplo, el modo en que probablemente Unamuno conoció a Ibsen, gracias a Ángel Ganivet que conocía el sueco y había empezado una serie de artículos sobre autores nórdicos en 1891. De 2016 son otros artículos sobre el mismo tema, donde Garrido Ardila, se detiene en concreto en Ibsen. En ellos, como en la mayor parte de los artículos ya mencionados, se detiene en la recepción temprana de Ibsen en España y los críticos que tuvieron especial interés en su obra.

En 2016 Iris Fernández Muñiz, empieza una nueva perspectiva en el acercamiento a este tema, desentrañando la aparición de las primeras traducciones y valoraciones sobre Ibsen aparecidas en la revista *La España Moderna*. En este artículo revela quién fue el traductor, hasta el momento desconocido, de las primeras obras traducidas de Ibsen al español. También se detiene en la recepción de estas traducciones.

De esta revisión puede desprenderse la demasiada deuda de muchos de los críticos con el inicial trabajo de Gregersen, la todavía poca labor en los archivos de periódicos y gacetas de la época. Trabajo solo realizado por Fernández Muñiz.

Asimismo se ve la difícil explicación del fenómeno teatral de la última década del siglo XIX, una época muy compleja, donde los restos del neorromanticismo, se enfrentaban al auge de un

naturalismo (abanderado por muchos intelectuales), en pleno inicio también de la aparición de un modernismo, y afectada al mismo tiempo por las ideas regeneracionistas de la Generación del 98.

1.3 Henrik Ibsen llega a España

1.3.1 Henrik Ibsen

Henrik Ibsen nació en Skien, Noruega en 1828, y se crió con cinco hermanos. Su padre era un hombre de negocios, pero cuando Henrik tenía ocho años, el negocio de su padre quebró y Henrik se trasladó con su familia a otro pueblo: Venstøp en Skien (Andersen 2011). Cuando tenía aproximadamente 15 años se fue a vivir a Grimstad donde trabajó como aprendiz hasta que obtuvo el título de auxiliar de farmacia en 1847 (Hem 2006). Estudiaba a la vez que trabajaba como aprendiz para poder graduarse. En 1850 escribió y publicó *Catilina*. Ese mismo año viajó a Christiania para hacer sus exámenes en Heltbergs studentfabrikk, pero sin éxito, ya que no tuvo buenas calificaciones para seguir estudiando. Debido a ello, debía hacer el examen de griego y aritmética de nuevo, algo que nunca hizo (*Studentliv 1850-51*, s.d.). Aunque no realizó los exámenes por completo, pudo titularse como estudiante y trabajar como cronista en la revista *Andhrimner*, que publicó con Paul Botten-Hansen y Aasmund Olavsson Vinje. En esa revista, Ibsen publicó, por primera vez, algunos de sus poemas tempranos, siempre firmando con el seudónimo de Brynjolf Bjarme. La revista fue utilizada a menudo para reseñas de literatura y de eventos políticos que sucedieron en dicho período (*Andhrimner* 2012). Posteriormente, Ibsen se mudó a Bergen cuando le fue ofrecido un puesto como instructor de escena y autor dramático en Det Norske Theater en 1851. Fue precisamente aquí, en Bergen, donde Ibsen llegó a conocer la dramaturgia y la escena, y donde por primera vez trabajó con el teatro. En esa misma época conoció a su esposa, Suzannah Thoresen. Por entonces, también, pudo realizar un viaje de estudios por Dinamarca y Alemania. Poco tiempo después de su vuelta a Christiania, en 1857, varias de sus obras fueron publicadas: *La señora Inger de Osteraat* (1857), *Los guerreros en Helgeland* (1858), *Los pretendientes al Trono* (1863), *Brand* (1866) y *Peer Gynt* (1867). En Christiania trabajó como jefe del Norske Theater hasta su quiebra en 1862. Posteriormente, Ibsen obtuvo una beca de viaje del Parlamento Noruego, y con estos medios pudo trasladarse al extranjero en 1864; primero se fue a Italia donde pasó cuatro años, luego a Alemania, y después a Italia

nuevamente, antes de volver a Noruega en 1891. Dos años después de este viaje publicó *Brand y Peer Gynt*, que fueron obras claves en su gran irrupción como autor (Andersen 2011).

Henrik Ibsen tuvo, pocos años después de la publicación de sus obras, un gran éxito nacional e internacional, y con el tiempo ha llegado a ser considerado uno de los mayores autores dramáticos de su época. Se le considera, sobre todo, el padre del drama moderno realista. La temática seguida por Ibsen produjo un gran debate cuando sus dramas fueron presentados. Con temáticas como, por ejemplo, el papel de la mujer en la sociedad y la crítica social, sus dramas han sido temas de permanente conversación, todavía pertinentes en la actualidad. Su gran éxito en los países nórdicos llegó con *Brand* en 1866. Mientras tanto, su apertura al resto de Europa tuvo lugar con *Casa de muñecas*, publicada en 1879, y con *Los espectros*¹, de 1881. Publicó su última obra, *Cuando nosotros los muertos despertemos*, en 1899, siete años antes de su muerte. Ibsen estuvo enfermo durante mucho tiempo antes de morir, y es probable que por esa razón no escribiera más en sus últimos años. Hacia su muerte en 1906 se publicaron varias obras que también han contribuido a convertirle en el autor más internacional de la literatura noruega (Andersen 2011).

1.3.2 La llegada de Ibsen a España

1.3.2.1 Su camino a través de Europa

Los dramas de Henrik Ibsen fueron, durante mucho tiempo, desconocidos en España, y tuvieron que transitar varios países europeos hasta encontrar la escena española, probablemente hacia 1890. Por su temática controversial, fueron pocos los que se atrevieron a representar sus obras después de que se publicaran. Pero no era de extrañar la situación, ni siquiera los teatros escandinavos osaron representar *Los espectros* cuando se publicó en Copenhague en 1881, y la obra no se representó hasta antes de mayo de 1882, en Chicago, con la ayuda de aficionados noruegos y daneses (Gregersen 1936: 16). Después de la representación en Chicago, un actor sueco llamado August Lindberg introdujo el drama en Suecia, y la representó allí en agosto de 1883. El mismo Lindberg representó el drama en varias ciudades de Escandinavia, y puso en escena la obra un total de 75 veces (Gregersen

¹ Se ha traducido el drama *Gengangere* al español como *Los espectros*, *Espectros* y *Los aparecidos*, pero en esta tesis lo llamaré *Los espectros*.

1936: 17). Ese mismo año de 1883 se realizó la primera traducción alemana, aunque la obra no se publicó hasta antes de abril de 1886 (Gregersen 1936).

Desde Alemania los dramas de Ibsen pasaron rápidamente a Francia, que por el revuelto causado motivaron interés en el medio teatral galo. Ya en 1887, por ejemplo, un artículo titulado “*Un poète du Nord: Enrick Ibsen,*” de Jacques Saint-Cère influyó al fundador y director de Théâtre Libre, André Antoine, para poner en escena a Ibsen (Gregersen 1936: 17). Varios de sus dramas, como *Casa de muñecas* y el propio *Los espectros*, ya se habían traducido al francés para entonces (Gregersen 1936: 16-23). Aunque la controversia ya había trascendido los medios teatrales de Francia, la primera representación de Ibsen en Francia fue también la de *Los Espectros* que se representó en Théâtre Libre el 30 de mayo de 1890. El Conde Moritz Prozor fue, por decirlo de alguna manera, el traductor oficial al francés de Ibsen. Prozor fue un noble ruso que vivía en Suiza con su esposa sueca, y había tenido la responsabilidad de que *Casa de muñecas* y *Los espectros* fueran traducidos al francés y publicados en 1889 (Gregersen 1936: 19). Prozor y su esposa trabajaban juntos en la traducción, a pesar de que Ibsen en persona había dicho que no le gustaba que más de una persona trabajara en una traducción. Cuando *Los espectros* y *Casa de muñecas* se publicaron, Prozor fue el único mencionado como traductor, y es de imaginar que esta fuera la manera de Prozor de cumplir el deseo de Ibsen (Hanssen 2010).

1.3.2.2 El contexto literario

Ibsen tuvo su gran irrupción en Europa, como he mencionado antes, con *Casa de muñecas* y *Los espectros*. El período en España en que los primeros dramas de Ibsen fueron recibidos coincidió con la llegada del llamado realismo literario. En el último tercio del siglo XIX el teatro europeo se caracterizó por “[...] *el realismo del drama de ideas, que toma de la vida los conflictos dramáticos para defender determinadas ideas propuestas por sus autores.*” (Siguan 2003: 2156). Pero el teatro español como apuntaba Jiménez Rubio (1982), tenía en esos años una coincidencia de movimientos, con sus respectivas posturas críticas favorables y detractoras. Seguía vigente el teatro neorromántico que tenía mucho éxito de público, mientras el renovado teatro realista se basaba más del entusiasmo de los intelectuales que del público. Además de que el método de expresar este nuevo movimiento estaba más relacionado con la novela que con el teatro. Es el caso de Galdós, que intenta transformar sus novelas en obras teatrales.

Como se sabe, Ibsen ni Noruega no son indiferentes a estos cambios de ideas estéticas. En el primer período de su autoría, Ibsen, fue fuertemente influido por el romanticismo y lo nacional. Se puede encontrar el nacionalismo romántico en varias de sus obras no tan conocidas, como por ejemplo *La fiesta en Solhaug* (1856), *La señora Inger de Ostraat* (1857) y *Los pretendientes al Trono* (1863), pero este período se acaba con *Brand*, publicada en 1866 (Andersen 2010: 237-238). Más adelante, a mediados de los años 70, Ibsen fue más atraído por el realismo, dentro del cual pudo desarrollar un tipo propio de teatro. La última fase de su producción se caracterizó más bien por el uso de un estilo simbólico y psicológico (Siguan 2003), y esto hizo que “[l]a representación de Ibsen en 1890 abra las puertas al simbolismo y al psicologismo en el teatro.” (Hernández 2003: 1988). Es decir, que con Ibsen llega un drama realista y, al mismo tiempo, modernista.

Como indiqué antes, situar la producción literaria de Ibsen en el contexto español es complejo. Pero siguiendo las fases, antes explicadas, del teatro de Ibsen, podemos hacernos una idea del momento de su llegada. En esos años España sufría un período en que muchos criticaban las tendencias literarias en el país, y muchos intelectuales opinaban que lo necesario era adoptar las corrientes del resto de Europa, que aparentemente vivían una eclosión de modernidad. La Generación del 98, de influencia modernista y con un buen conocimiento de la literatura del exterior de España, empezó a criticar el teatro español por la necesidad de acercarse al estándar europeo. Miguel de Unamuno, uno de los miembros del grupo, escribió en 1896 un ensayo llamado *La regeneración del teatro español* (Gregersen 1936: 47-48) donde pone en cuestión esta problemática. Unamuno, gran entusiasta de Ibsen, proclamaba que el teatro español era anticuado y que necesitaba una renovación. También argumentaba cómo *El teatro de ideas* —que era definido por el golpe de efecto que un autor realiza cuando utiliza conflictos dramáticos para defender una idea propuesta por el propio autor— (Siguan 2003: 2156), debería estar compuesto: por lo mejor de la tradición teatral española (entre ellos Calderón de la Barca) y la cumbre del teatro moderno (que según él, era Ibsen). Unamuno creía también que la dramática de Ibsen podría revitalizar el teatro español, pues: “*El simbolismo ha venido con la comprensión del dinamismo de las ideas, con la ideología dinámica. El simbolismo ibseniano es la resurrección del alegorismo antiguo a nueva vida.*” (Gregersen 1936: 49).

Ese ambiente de renovación iba a chocar con el drama español, influenciado durante mucho tiempo por el romanticismo, el cual fue más tardío en España, estando presente incluso cuando la corriente realista ya había llegado a España. Autores como José Echegaray, por

ejemplo, empezaron a escribir dentro del romanticismo, pero luego se dejaron influir y modernizar, y se unieron a la ola realista. El nuevo drama realista fue influenciado por el drama clásico en sus formas dramáticas. El resultado era un drama analítico con estructura cerrada, cuya temática trataba en gran medida la tragedia y destinos en conflictos que surgían entre el individuo y la sociedad. Dentro de los elementos realistas se presentaron tragedias personales, debidas a la herencia biológica o clase social (Siguan 2003: 2156). El realismo tenía la idea de que existía un predeterminismo en el actuar de los hombres basados en la herencia biológica y social. Siguan (2003: 2157) apunta a que el éxito de Ibsen en Europa puede deberse a su manera de presentar estas tragedias modernas con su temática social actual pero según la tradición clásica. Fue una habilidad difícil de dominar, e Ibsen se distinguía por hacerlo en varios de sus dramas. Fue algo similar lo que intentaron varios dramaturgos españoles de la época: Enrique Gaspar, José Echegaray, Jacinto Benavente.

1.3.3 La primera recepción de Henrik Ibsen en España

1.3.3.1 Las primeras traducciones de Henrik Ibsen

La primera obra de Ibsen que se tradujo al español fue *Casa de muñecas*, y se realizó en 1892. Y no es de extrañar, pues la controversia de su recepción en Francia, debió motivar la traducción. La obra fue publicada en la revista *La España Moderna* de Madrid. Esta era una revista que se publicó entre los años 1889 y 1914, y que en gran parte se enfocaba en autores extranjeros, y publicaba textos dentro de temas tan variados como ciencia, derecho, literatura, economía y arte.

Con el tiempo fueron publicados un total de cinco dramas de Ibsen en esta misma revista, y que salieron entre agosto y noviembre de 1892, y entre enero y febrero de 1894. Los últimos fueron publicados en la *Revista Internacional*, que se usaba únicamente para difundir literatura traducida, y que era una revista hermana de *La España Moderna* (Fernández Muñiz 2016).

Los dramas que fueron traducidos según lo recuenta Fernández Muñiz (2016) fueron:

1892 *Casa de muñeca: drama en tres actos*

1892 *Los aparecidos: drama en tres actos* (este nombre del drama solamente se utilizó en *La España Moderna*, y luego la obra fue conocida como *Los espectros, o Espectros*)

1892 *Hedda Gabler: drama en cuatro actos*

1894 *La dama del mar: drama en cinco actos*

1894 *Un enemigo del pueblo: drama en cinco actos* (Fernández Muñiz 2016).

Casa de Muñeca, que fue la primera obra de Ibsen traducida al español, fue publicada en una versión en dos actos, y no en tres como en la versión original. Se ha presumido que este cambio se debió a una decisión para prolongar la tensión en el drama. No se da noticia de su traductor, pero se detecta que esta versión estuvo muy influida por la traducción francesa, ya que prácticamente resulta una traducción palabra por palabra. Esta traducción tuvo mucha crítica precisamente por derivar del francés, de hecho incluía también el prólogo a la traducción francesa escrito por Ludwig Passarge, especie de estudio preliminar que no venía en el original noruego- y, que además, no se consideraba relevante para la versión española (Fernández Muñiz 2016: 11).

En los demás textos traducidos que fueron publicados en *La España Moderna*, el autor se mantuvo en el anonimato. Se hacía esto para reducir la intervención de un traductor en el texto y, según Fernández Muñiz (2016), darle un abordaje más neutral a la obra, sobre todo porque no se traducían de la lengua originaria. Siendo así, las obras de Ibsen fueron traducidas anónimamente, y durante mucho tiempo ha habido especulaciones sobre quién fue el traductor de los dramas. Gracias a las cartas y la documentación en los archivos de la propia revista *La España Moderna*, se ha logrado desvelar al autor de la primera traducción. Se trata de José de Caso y Blanco. Se conservan cartas que tratan de las traducciones, donde José de Caso y Blanco es mencionado, tanto como el traductor idóneo y también donde se documenta el pago por sus diversos trabajos con los textos. Se conserva también una carta entre el Lázaro Galdiano, fundador y director de la revista, y el propio Caso y Blanco, fechada el 5 de diciembre de 1893, donde el editor le suplicaba traducir otro drama. En la misma también se ponía énfasis en que esta obra saldría sin prólogo, y que a toda costa no incluyera algo que pudiera recordar al francés (Fernández Muñiz 2016: 17). Al parecer las traducciones siguieron haciéndose a partir de las versiones francesas, pero se tuvo más cuidado en la forma de plasmarlas para evitar críticas similares a las que ocasionaron la traducción de *Casa de*

muñecas.

1.3.3.2 La primera recepción crítica de Henrik Ibsen

La corriente cultural entre Francia y España fluía con facilidad, y el camino a España era corto cuando los críticos franceses comentaban la más reciente literatura europea. Las primeras traducciones de Ibsen debidas a Prozor se publicaron en 1889 en Francia. Y desde ese mismo año les llegaron rumores del autor noruego a los críticos españoles, ya que es mencionado en diversos artículos y noticias publicados solo poco tiempo después de que estas primeras traducciones se publicaran en Francia.

Entre estos intelectuales tenemos a Leopoldo Alas, Clarín, quien manifestó un gran y entusiasta interés por la renovación del panorama teatral español, al que consideraba en decadencia. Ya en 1886, en su folleto *Un viaje a Madrid*, Clarín señala la responsabilidad que en la decadencia del teatro tenían los distintos elementos que concurren en el hecho teatral: autores, público, actores y críticos. Según su opinión los dos primeros —autores y público— estaban a favor de la renovación, mientras que los actores y los críticos eran contrarios a ésta; idea que reiterará en su análisis del ámbito teatral publicado en *El Imparcial* en 1892. En esa línea renovadora se puede encuadrar la atención dedicada a Ibsen, del que fue introductor en España, ya que conoció inmediatamente la publicación francesa del primer volumen de obras ibsenianas. Esta obra, que contenía *Los espectros* y *Casa de Muñecas*, traducidos por Prozor, es citada en su artículo de 1889 titulado: “Ibsen y Daudet” (Rodríguez Sánchez, s.d.), y que se publicó en diciembre de 1889 en *Ensayos y revistas* (Gregersen 1936: 51) Se trata de un texto comparativo entre la obra de Alfons Daudet, *El obstáculo*, novela convertida a drama y que Clarín considera teatro de tesis, de fuerte influencia naturalista: frente a ella introduce a Ibsen:

En cambio, en Ibsen, en su drama *Los Aparecidos* (...) la herencia se muestra no en forma de tesis, sino como las cosas deben presentarse en escena, en cuerpo y alma, en la figura de Oswald Alving, pintor. En el teatro libre de M. Antoine se ha representado ya *Los Aparecidos* (*Los revenants*, en francés) y a juzgar por los periódicos, se vio lo que tiene el drama de admirable. Sin embargo, sea porque el teatro libre no es público oficialmente, y aunque por dinero, como en todo, se entra en él, el número de espectadores que le frecuenta es insignificante en comparación del

gran público de los teatros principales; sea porque, como se temía, lo extraño de la obra no llegó a vencer de veras las preocupaciones tradicionales del gusto predominante, ello fue que *Los Aparecidos* de Ibsen no tuvieron, ni con mucho, la resonancia de una de estas obras genuinamente francesas que en París se aplauden hasta por patriotismo (Alas 2001, 410-411)

Continúa Clarín considerando a Ibsen superior a Daudet:

Ibsen es, puede decirse, principal, casi exclusivamente, autor dramático; y en Daudet lo principal es el novelista; en Ibsen hay todo un pensador, y pensador revolucionario; un refractario de alto vuelo; Daudet tiene, como mayor deficiencia de su gran ingenio, el límite estrecho de sus miras; puede decirse que no ha pensado siquiera en las grandes cosas, que son lo principal, son el fondo de los mejores dramas de Ibsen (Alas 2001, 411)

Frente al escepticismo de Daudet respecto de los grandes ideales, Clarín postula que Ibsen:

peca por lo contrario. A fuerza de ser artista, no echa a perder, por pura abstracción, las obras que sirven como de símbolos a sus ideas de innovador. La preocupación predominante de este poeta nos recuerda, a su modo, las grandes esperanzas y las grandes revoluciones ideales de los místicos y soñadores de Italia, que creían llegada la hora del Evangelio Eterno (Alas 2001, 412)

Hay en la obra de Ibsen, para Clarín, una vertiente nueva dentro de la moral cristiana manifestada en su obra: *el sacrificio*, la abnegación que ejemplifica en Elena Alving y Oswald.

En efecto, una tercera ley es lo que viene a pedir Ibsen; en el siglo XIX, y tal como hoy puede ser esto, Ibsen, descontento, pide algo semejante a (...) la fuerza histórica del cristianismo, su necesidad; pero aspira a un tercer reinado, que no define, pero que sería en el fondo la reconciliación entre la teoría del placer, esencia de las creencias paganas, y la teoría del sacrificio, de la abnegación y renuncia, base de las doctrinas cristianas (Alas 2001, 412-413)

En Clarín, pues se detecta, el entusiasmo por Ibsen en una profundidad que no se deja llevar por las modas (naturalismo: la herencia, lo biológico), sino que se introduce en las almas de las personas y que justifica sus comportamientos. Donde se combina moral y drama clásico. Se establece la problemática de una sociedad en conflicto con el hombre, pero desde el interior de los comportamientos.

El crítico catalán, José Yxart, en su *El arte escénico en España*, que fue publicado en 1894, reseña la introducción y recepción de Ibsen en Cataluña y el resto de España. En el mismo trabajo compara *Los espectros* y *El hijo de Don Juan* de Echegray. Pero, la perspectiva de Yxart se basa en su interés por renovar el teatro contemporáneo. Señala Yxart sobre la obra de Ibsen:

El público se siente sacudido a la voz del dramaturgo, como nunca; testigos, las apasionadísimas discusiones por *La casa de muñecas* en la misma patria del autor, en Alemania, en Italia. Las sendas y los bandos fanáticos de Ibsen, Tolstoi o Björnson, pululan en aquellas naciones y en Inglaterra y Rusia. Por otra parte el nombre de estos dramaturgos reformadores —el de Ibsen por encima de todos— alcanza hoy la universal popularidad de los grandes poetas líricos en el medio romántico o, de los primeros novelistas en el periodo realista (1894: 242-243).

Más adelante, será Yxart el primero en plantear una evolución del teatro de Ibsen proponiendo tres etapas: un teatro naturalista, un teatro de ideas y un teatro simbolista (1894: 251). Y en todos ellos destaca de Ibsen: "El propósito de enaltecer la más absoluta autonomía moral en el individuo, como única base de regeneración de la caduca sociedad presente" (1894: 251).

Tanto en Clarín como en Yxart se usa a Ibsen como modelo para criticar el teatro contemporáneo que, según Yxart, debería seguir las corrientes europeas en la línea naturalista y modernizarse, no solamente conservar la tradición romántica (Siguan 2003: 2164). Clarín y José Yxart fueron los primeros intelectuales españoles en comentar a Ibsen y en escribir sobre él en España, pero en un inicio utilizando literatura de segunda mano para ello, ya que no se había hecho aún ninguna traducción de sus obras al español. La información sobre Ibsen que usaban provenía de traducciones y revistas francesas. Incluso Yxart reconoce basar sus noticias en el prólogo de la edición francesa que conoce. Así, la información y comentarios sobre Ibsen provenía de fuentes francesas (Rubio Jiménez 2006: 30-32). Carín e Yxart, sin

embargo destacan esa modernidad renovadora, reflejada en su entusiasmo por Ibsen, y se puede decir que reconocen cómo cambia el teatro de acuerdo con el estilo de Ibsen, y a partir de ese momento lo utilizan «[...] como modelo en sus críticas sobre el teatro contemporáneo» (Siguan 2006: 2163).

En 1892, Jacinto Benavente publicó el artículo “Ibsen” en *La España Moderna*. Se trataba del comentario de *Los espectros*, que entonces fue llamado *Los muertos vuelven*. Aquí comenta, entre otras cosas, el uso de símbolos, y cómo los personajes de sus dramas parecen como falsos. Para Benavente, estos se hacen sombra ante el uso de símbolos, que parece ser lo más importante del drama ibseniano (Siguan 2003: 2161-2162). A pesar de esta crítica, es precisamente este aspecto simbólico el que desarrollará el propio Benavente en su teatro, junto con la complejidad de los personajes en la forma y ser de su carácter, y la técnica escénica de acercar la escena a la novela realista (Fortuño, 2008: 94). Afirma Benavente respecto a los desenlaces de las obras de Ibsen que en:

Esas grandes complicidades sociales (religión, política, justicia) Ibsen no las respeta ni las acata. En rebelión contra ellas, sólo en la energía individual espera y confía. [...] En ellos (sus dramas) la acción es siempre sencilla y se desenvuelve sin complicaciones. [...], la acción sólo avanza al profundizar en un carácter; al descubrirle un nuevo aspecto. [...], nunca sentarán bien nieblas del Norte en esta parte meridional de España, donde fueron siempre literatura y filosofía claras como su cielo» (citado en Fortuño, 2008: 94)

Henrik Ibsen fue “[d]esde finales del siglo XIX hasta los años treinta, [...] el autor extranjero mejor conocido en España” (Garrido Ardila 2016a: 3). Los autores escandinavos no eran muy conocidos en España, y no se había utilizado mucho tiempo ni recursos en traducciones. Pero la mediación Europea, la controversia que causaba sus obras, hicieron que su nombre y fama se difundiera. La lejanía noruega y que su obra estuviera escrita en danés ocasionó, sin embargo, algunas confusiones sobre su origen. No obstante, Ibsen era muy conocido en su época y contribuyó a inspirar a varios autores— entre ellos Miguel de Unamuno (Garrido Ardila 2016a). Miguel de Unamuno tenía un gran interés por Henrik Ibsen, sobre todo por el juego psicológico en su estilo, y sus ideas. Unamuno tuvo también una gran predilección por textos de autores daneses, y por autores escandinavos en general, y se interesó sumamente por su cultura y manera de pensar. Él mismo tenía muchas obras de autores y pensadores

escandinavos en su biblioteca, las cuales incluían, entre otros, libros de filología, teología y lingüística. La mayoría de los autores literarios eran novelistas y poetas. Tuvo contacto epistolar continuo con daneses y noruegos durante el período que abarca desde 1905 hasta su muerte, 31 años después (Chabrán 2009).

Henrik Ibsen fue introducido en España en un tiempo en que el teatro se encontraba en plena reforma, llegando justo a tiempo para contribuir a cambiar las normas del teatro español (Garrido Ardila 2016b: 26). Este mismo crítico apunta, además, que se puede ver el éxito notable de Ibsen en España, entre otras cosas, al ver cómo fue mencionado en las obras de varios de los grandes autores contemporáneos, como Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja y Ramón María del Valle-Inclán². Como autor innovador, como lo era Henrik Ibsen, no es extraño que también tuviera críticas negativas. Entre otras cosas, fue criticado por Emilia Pardo Bazán en un artículo publicado en *La Revue des Reuues* en 1899 «[...] por excederse en el uso de personajes con patologías psicosomáticas.» (Garrido Ardila 2016: 27). También, la misma intelectual, cuestionaba la posibilidad del éxito de un teatro de ese tipo en España (Fortuño, 2008: 94).

Merece destacarse, por otro lado, la consideración que Emilia Pardo Bazán tuvo de ese “extraño teatro”, como denomina a la obra de Ibsen al comentar el feminismo de los personajes de *Huelga de hijos* de Enrique Gaspar en 1893, inspirada claramente en Ibsen (Thion Soriano-Mollá 2003: 375)³. Veía en él la culminación de un teatro moderno y feminista, que se correspondía con sus propios intereses e ideas (376), y que ella misma veía como:

un ejercicio de equilibrio entre el realismo en la forma y el pensamiento en el fondo. A este equilibrio apostado a través del personaje como motor estructante de todos los resortes dramáticos y en el que el espectador, poco habituado, por cierto, había de penetrar a través de su conducta, gestualización, voz y vestimenta” (Thion Soriano-Mollá 2003: 381).

Pardo Bazán detecta el avance, pues “los mecanismos evolutivos ya no se fundamentan en la intrincada acumulación de sucesos, sino en la acción interna, en la intuición viva e inmediata de las honduras psicológicas y éticas que "ruedan bajo la fábula o la historia que representan

² *Luces de Bohemia*, p. 78.

³ (Thion Soriano-Mollá, 2003, p. 375) Ver para la influencia de Ibsen en la obra de la propia Pardo Bazán el trabajo de López Quintans 2008.

los actores” (381). Un teatro donde las ideas, las pasiones y las emociones estaban en permanente tensión.

Luego, en 1907 en un artículo en la revista *La ilustración artística* (1 de enero de 1907) resume así la valoración de este teatro:

Lejos de ser pesado, uno de los méritos de Ibsen consiste en la rapidez y concentración. Ningún clásico observó mejor la unidad de tiempo, encerrando en breves horas la intensa acción dramática. En esto no es realista Ibsen, sino principalmente efectista y dramaturgo; artista en la preparación de catástrofe y conflictos, de impresiones que sugieran al espectador el estado de ánimo que el autor se propone. Razón de más para declarar que Ibsen hace teatro, pero teatro cuyas trampas y cartones revisten un alma (citado en Guzmán 2014: 186)

Se sabe que Pardo Bazán participó en los actos de homenaje a la muerte de Ibsen en el Ateneo de Madrid, el 20 de marzo de 1907, aunque no se conservó dicho texto en el que analizaba los personajes femeninos de *Casa de muñecas*, *Hedda Gabler* y *La dama del mar*. Probablemente este material fue fuente de un artículo que publicó posteriormente en el diario *La Nación* de Buenos Aires, el 5 de septiembre de 1913, sobre la influencia del teatro extranjero en el español:

He nombrado antes a Ibsen: recuérdese el desenlace de *Casa de muñecas*; en España bastaría para que le tirasen las banquetas al autor. Yo me imagino a un dramaturgo español queriendo hacer algo que obedezca al impulso social de *Casa de Muñecas*, algo que sea una reivindicación feminista, una reclamación de la personalidad de la mujer, secularmente abolida y negada; y nunca se atrevería a esbozar cosa semejante al célebre portazo. No, no es posible llegar a tales honduras si el ambiente no las acoge, no las dicta a la pluma, no las recibe religiosamente (citado en Guzmán 2014: 189)

Como apunta Jenssen: también “Pío Baroja lanzó fuertes ataques contra los jóvenes dramaturgos catalanes en un famoso discurso, diciendo que sus obras parecían estar escritas en Noruega; pero su propia obra *La casa de Aizgorri* (1900) no carece de una evidente influencia ibseniana” (Jenssen, 1982).

La influencia de Ibsen a inicios del siglo XX fue mayor pues se había establecido ya como un modelo perfecto de teatro de ideas con esa especial característica de ser un teatro realista

simbolista. De alguna manera respondía a la atmósfera de renovación que se reclamaba en la época y permitía, asimismo, la cierta convivencia del realismo y el simbolismo que situaban a España dentro del llamado Modernismo.

1.3.4 Representación

La primera representación de un drama ibseniano en España tuvo lugar en Barcelona el 14 de abril de 1893. Fue una versión en catalán de *Un enemigo del pueblo*, y fue representado en el Teatre de Novetats (Gregersen 1936: 53). Gregersen se cuestiona por qué fue justo *Un enemigo del pueblo* la obra elegida para la primera representación de Ibsen en España (1936: 51-57). En el resto de Europa fueron tanto *Casa de muñecas* y *Los espectros* las más conocidas, y también consagradas como sus mejores dramas hasta la fecha.

La explicación puede derivarse la situación política e ideológico en aquellos años. El gran auge del movimiento anarquista en Barcelona, con muchas de sus ideas latentes en la mentalidad catalana, pudo dar lugar a que sus lectores encontraran algunas similitudes entre sus pensamientos y los del personaje principal, Dr. Stockmann en *Un enemigo del pueblo*, aunque Ibsen no escribió el drama con la intención de destacar ninguna ideología política. La representación de la pieza fue recibida, como ya he mencionado, por un público entusiasmado en Barcelona. Por el contrario, los dramas de Ibsen fueron mal recibidos por muchos espectadores burgueses y fueron considerados más bien como un perturbador moderno. Los ciudadanos jóvenes de ideas anarquistas, al contrario, estaban emocionados por el nuevo teatro que había venido, y les gustaban su motivo y su moral (Rubio Jiménez 2006: 32).

Dado que el anarquismo se trata del caos político, o de una sociedad sin régimen (Berg y Schønhardt 2016), generalmente es una ideología que se opone a la dirección de la sociedad, no es extraño que fuera justamente el drama *Un enemigo del pueblo* el mejor recibido. La característica esencial del drama quizás se puede comparar con las ideas anarquistas, ya que el doctor Stockman está siendo silenciado, y tiene que luchar contra el poder de la ciudad para revelar la verdad. La lucha del protagonista, el doctor Stockman, contra los líderes de la ciudad es un aspecto importante del drama, pero también uno de los pensamientos en los que el movimiento anarquista se interesaba en una época convulsionada por el desarrollo del industrialismo.

Hay que recordar que los barceloneses querían despegarse de la dominación política y cultural de Madrid, y por ello estaban más abiertos a las nuevas ideas y corrientes que se contemplaban como modernas e innovadoras (Gregersen 1936: 52). Esta es una de las posibles razones por las que *Un enemigo del pueblo* fue elegida como la primera representación de Ibsen en España, y también, en última instancia, explicaría el éxito de su representación. Gregersen (1936) opina que Ibsen no ganó un reconocimiento y fama tan grande fuera de Barcelona, pero esta es una hipótesis cuestionable. Varios dramaturgos españoles se dejaron influir por su estilo y sus temas, e Ibsen ha influido en varias obras españolas publicadas poco tiempo después de su introducción. Esto ya lo hemos visto al comentar el registro de autores que mencionan a Ibsen (Garrido Ardila 2016b).

Las críticas después de su estreno en Barcelona fueron igualmente impactantes, como por ejemplo se ve en el periódico *La Vanguardia* y la revista *L'Avenç*⁴. Un crítico afirmaba su devoción de esta manera: «nos toca pedir perdón, [...], por haber puesto nuestras manos pecadoras sobre el drama de Ibsen, y más todavía de haberlo hecho sin tiempo de meditar sobre nuestras impresiones, para convertirlas en juicios.» (Gregersen 1936: 58). De este modo, se expresaba que simplemente no había tenido tiempo para aprehender lo grandioso que era Ibsen, y en consecuencia no podía hacer una reseña lo bastante amplia. Además Gregersen (1936) muestra que un crítico de *L'Avenç* reseñó la producción como «...the beginning of a new era; for not only had it introduced the «teatre d'idees» to the Catalans, but it had given them a new conception of dramatic literature.» (Gregersen 1936: 58-59). Otros reseñadores de *La Vanguardia* que eran críticos con Ibsen y su drama escogieron pronunciarse en mayor medida sobre cómo lo había recibido el público, y la reacción que tuvo la representación: según ellos no era normal que el público viera un drama por primera vez con tan interés y atención, como hicieron con el de Ibsen (Gregersen 1936: 58).

Tiempo después de su primera intruducción en España se puede decir que los críticos estaban divididos respecto a la obra de Ibsen. Había algunos que opinaban que Ibsen suponía un soplo de aire fresco en el proceso de modernización del antiguo y tradicional teatro español, pero al mismo tiempo había otros, en este caso conservadores, que opinaban que la dramática española había sufrido un “ibsenismo”. Es decir, que los dramaturgos españoles querían establecer “un teatro de ideas” (Rubio Jiménez 2006: 33). Los términos “ibsenismo” y

⁴ Cardona 1999: 175 «En el año 1893, L'Avenc se convierte en una revista realmente polémica. Se acentúa el nacionalismo y adquiere un espíritu anarquizante. Penetra en ella la Vanguardia europea y aparecen traducciones de Baudelaire, Maeterlinck, Nietzsche, Ibsen... Pero este sentido anarquizante tenía, en la voluntad de los directores de L'Avenc el deseo de modernizar, de regenerar Cataluña».

“modernista” fueron adjetivos utilizados sobre Ibsen en España durante los años ochenta del siglo XIX. Para los conservadores las palabras tenían una carga negativa, y sera visto como un acto de rebeldía contra la tradición dramática española. Los liberales también utilizaban estos términos, pero en este caso con un significado completamente diferente: eran utilizados como señal de progreso del teatro español (Rubio Jiménez 2006: 33). Por tanto se puede decir, después de lo que hemos visto en este capítulo, que la recepción de Ibsen en España fue fuerte y trascendente. Motivó las direcciones que debía tomar un ambiente cultural en cambio y también a autores concretos. Y no se trata de solo una influencia de ideas, como apuntaba Gregersen, sino desde diferentes aspectos, que incluían también el tratamiento de temáticas nuevas, la creación de personajes complejos y elementos escénicos nuevos. Teatro de ideas no es un membrete para superponer solo las ideas, sino que necesita de los recursos dramáticos necesarios para ello. En la recepción de Ibsen puede verse la adaptación de personajes y temas, no solo de ideas.

1.4 Presentación de la perspectiva

Como se indicó, después de presentar resepción de Henrik Ibsens en España, realizaré un análisis comparativo entre *Los espectros* de Ibsen y *El hijo de Don Juan* de José Echegaray. Este análisis mostrará a través de un caso concreto la influencia de Ibsen en España. En particular, me detendré, en las formas de asimilación y adaptación. Aquí he optado, en consecuencia, por delimitar mi análisis y concentrarme solamente en algunos aspectos que muestren estas coincidencias: el tema, el espacio, el argumento y los personajes dramáticos. Tomaré como corpus base la edición de *El hijo de Don Juan* publicada en 1892, y una traducción de la pieza noruega *Gengangere* al español (*Los espectros* de 1997).

1.5 Metodología

En su artículo “Six Points for a Comparative Ibsen Reception History” muestra D’Amico (2014) cómo un estudio sobre la recepción de Henrik Ibsen tiene que considerar varios factores que antes no habían sido adecuadamente enfatizados. Para entender cómo fue recibido Ibsen, este crítico señala en concreto seis puntos que se deben tener en cuenta para una comprensión correcta de este proceso, y para explicarse por qué fue recibido de determinada manera. Estos seis puntos tratan de:

1. A geography of Ibsen's reception
2. Local literary, theatrical and cultural conditions
3. Local middlemen
4. Ibsen in the theatre and in the book market
5. Copyright
6. Translations

En el primer punto señala la relevancia de la geografía para la recepción. La situación de Noruega en relación a los países más centrales, Francia, Inglaterra y Alemania, la sitúan claramente en una periferia, y es de estos países de donde surgen gran parte de las filosofías, ideologías o movimientos estéticos, etc. Que luego afectarán a los demás países. Pero, en el caso de Ibsen, sucedió lo contrario y más bien fue él, un escritor de la lejana Noruega, quien sirvió de modelo e influyó en estos países centrales. De esta forma, estos tres países se convirtieron, durante el siglo XIX y XX en fuentes para la difusión de Ibsen a las demás naciones y continentes. Es el propio caso de España, pues la influencia llega sobre todo desde Francia, como hemos podido ver en el capítulo anterior, y no es gratuito tampoco su entrada por Cataluña, dada la cercanía física con el país galo. Merece especial atención, sin embargo, como ya apuntaba Gregersen (1935) las compañías italianas que representaban a Ibsen. Lo que abre también una nueva vía a la difusión en España.

La recepción de cualquier autor dependerá también de la cercanía cultural con algunas culturas. Por ejemplo, dado que Alemania y Escandinavia tenían varias similitudes culturales, Ibsen tuvo una recepción más fácil allí, comparando su recepción con un país sin estas similitudes, donde la recepción sería más tardía y diferente.

El segundo punto que D'Amico destaca como importante es el de las condiciones literarias, teatrales y culturales del país en que el fue introducido, y cómo esto influye en la interpretación y recepción de Ibsen como autor y de sus obras. Saca a colación, este crítico, tres factores importantes que hay que tomar en consideración para entender más fácilmente la recepción. a) El primero se trata de si Ibsen fue introducido en una tradición literaria o teatral fuerte o débil. b) El segundo se trata de cuáles eran las corrientes literarias dominantes al momento de la recepción, y el c) tercer factor trata de cómo compartían la literatura traducida

y la literatura local, el mercado, y si funcionaban juntos. Aquí conviene recordar el caso de España. Para utilizar los tres factores señalados, debemos indicar que:

a) España tenía una tradición teatral fuerte, con un público importante, tanto en el teatro culto como en el popular (sainetes).

b) Ese teatro estaba sufriendo un momento de cambios importantes. El teatro contemporáneo era cuestionado por mantener elementos del romanticismo, ya cuaduco; en el auge del movimiento realista y con la necesidad de un Modernismo que todavía no llegaba. Había una sensación de necesidad de modernización.

c) La nueva y moderna literatura, como se dijo, se producía fuera de las fronteras, y ante el reclamo intelectual de modernizar lo tradicional, los autores cultos leían las obras de los llamados renovadores (Maeterlinck, Ibsen, etc), y se interesaron por las traducciones de estas obras, etc.

Es importante añadir que la búsqueda de una modernización estaba ligada a la situación del hombre a finales del siglo XIX. Situación común a toda Europa. Más allá de las protestas sociales y políticas que motivaron las ideologías socialistas y anarquistas; el hombre había perdido su individualidad en el auge del industrialismo. El movimiento realista —con su variante naturalista— se convertía en una forma o medio de dar testimonio de esta condición, desde las partes más físicas de la condición humana, pero no entraba a la conciencia, al alma del individuo. El teatro de Ibsen calzaba perfectamente con esa necesidad. Iba más allá del realismo, proponía una perspectiva especial al enfrentamiento entre individuo y sociedad. Proponía, sobre todo, una necesidad de libertad de acción, a veces trágica, pero humana.

El tercer punto del estudio de D'Amico trata de los mediadores locales y los introductores de Ibsen en un país. Su posición, si eran críticos, traductores o quizás actores, era importante para saber cómo Ibsen fue recibido y entendido por el grupo destinatario en el país. En varios casos, el conocimiento que tuvo de Ibsen el intermediario local determinó su futuro en el país. Por ejemplo, en Alemania, Ibsen tuvo una colaboración cercana con su mediador, lo que quizás contribuyó a que las traducciones fueran mejores en comparación con las de un mediador que nunca tuvo contacto con el autor, en consideración a evitar malentendidos y malinterpretaciones al momento de difundir su obra. Otro caso que explica el tipo de influencia se da en Inglaterra, donde dos de los mediadores fueron asociados con el socialismo, y esto hizo que Ibsen también fuera asociado con dicha ideología. De esta manera

se puede decir que la recepción en gran medida depende de quiénes son los traductores, y de su contribución. Un caso de esto lo vimos en la recepción catalana de la obra, pues el Teatro de Novedades, seguía las ideas anarquistas de moda en el país, y ello explica tal vez la recepción de la obra y el entusiasmo de su acogida. Para ellos Ibsen era un anarquista. Pero, los receptores de Madrid, por ejemplo, estaban más interesados en buscar una renovación teatral, lo que explica que el entusiasmo por Ibsen era más bien artístico.

El cuarto punto trata de la relación entre el mercado de libros y el teatro. En Francia, Inglaterra y Alemania fueron vendidos muchos libros de Ibsen, y estos fueron un medio importante para su difusión y recepción. No fue el caso de España, donde las traducciones se mantuvieron en medios de difusión intelectuales: revistas y folletines. Como afirma, Fernández Muñíz (2016: 6) las ediciones y reediciones fueron masivas en las tres primeras décadas del siglo XX.

Podemos unir este punto con el quinto, que trata del copyright, o de los derechos de autor que tenía Ibsen. Ibsen no fue protegido por el derecho de propiedad hasta el fin de su autoría, pues no se podía controlar estos aspectos fuera de las fronteras locales. En países como Alemania, donde no se tenían acuerdos con Noruega o Dinamarca sobre esto, era más barato estrenar una pieza extranjera comparado con una pieza alemana, por la que había que pagar por su utilización.

Esto sucedió en varios países, y también puede haber contribuido a la difusión de su literatura. Como se sabe las primeras representaciones tuvieron lugar en el medio catalán. De 1893, es la representación de *Un enemigo del pueblo*, de 1894 es la de *Casa de muñecas*, y de 1896 es la de *Espectros*. En Madrid, llega sin mucho éxito recién tarde: en 1896 se representa *Un enemigo del pueblo*, del director Francisco Villegas, autor que también adapta *Casa de muñecas* en 1902 (Fernández Muñíz 2016: 5).

La falta de estos derechos hizo también que los traductores pudieran hacer lo que quisieran con sus obras, y por ejemplo, Ibsen escribió un fin alternativo a *Casa de muñecas* por la demanda de un teatro en Inglaterra. Lo habrían podido cambiar ellos mismos, pero Ibsen prefirió encargarse en persona del cambio para reducir la manipulación de su drama.

El sexto y último factor que apunta D'Amico es importante para entender mejor la recepción, y se trata de la traducción. Además de los intrínsecos problemas que ocasiona la traducción de un texto de una lengua y cultura hacia otra, se puede decir que esta difusión fue caótica en

España, ya que derivada de diferentes factores, como la falta de expertos traductores de la lengua original y la constante reedición de traducciones previas a partir de otras lenguas intermediarias tales como la francesa. El caso es interesante, si se tiene en cuenta que una obra traducida llega a ser sometida a un proceso que la haga más, por ejemplo, española, e influida por el lugar en que está traducida. Siendo así, es importante pensar qué tipo de intermediario fue el responsable de la traducción, y si la fuente de la traducción era la obra original de Ibsen o una versión ya traducida previamente, lo que generaría un doble proceso de transferencia. La intención y el motivo de los traductores también es importante para conocer cómo se parecerá al texto original. Si la traducción tenía como objetivo publicarse como libro, o presentarse en un teatro también puede influir en cómo el texto es traducido.

Por tanto, el papel de intermediarios y traductores también es importante para ver cómo el texto fue recibido e interpretado. Lo mismo sucede con los directores y adaptadores que estrenan sus obras y los actores que interpretan a los personajes. No olvidemos que todo proceso de lectura, traducción y representación teatral deben considerarse desde las perspectivas que da la recepción, y son por tanto una especie de “interpretaciones” que van de lo individual a lo colectivo.

En la interpretación de un texto van a influir los presupuestos que tiene un destinatario para entenderlo e interpretarlo. De esta manera, un texto no es un conjunto de opiniones concluidas, sino más bien un texto que está basado en la situación histórica del lector (Selden, Widdowson y Brooker 2013: 50). Esta idea será muy relevante para esta tesis por el enfoque de la recepción de tanto los autores como las obras. Considerando esta teoría, más adecuadamente se podrá entender por qué se han entendido de manera distinta o similar las obras en su recepción posterior frente a cuando fueron publicadas originalmente.

Considerar todos estos aspectos anteriores es importante en el momento de acercarnos al análisis de una obra influida por Ibsen.

La propia obra en cuestión, *El hijo de Don Juan* de José Echegaray señala su relación directa con el trabajo de Ibsen en el título, y apunta por tanto a un conocimiento previo y que la propia obra me da una perspectiva especial para entender e interpretar un texto. Puede ser una desventaja, pero el conocimiento previo de que la obra está influida por *Los espectros* hará más susceptible el proceso de encontrar semejanzas y divergencias entre los dos dramas, en mayor grado que otros que leen el drama español sin este preconocimiento de que el drama está influido patentemente por *Los espectros*.

Gadamer (2013) muestra que se puede hacer una afirmación sobre una obra que no tiene que ser necesariamente correcta, pero utilizándola metódicamente, puede ser de valoración.

Además apunta que es importante estar consciente de que cada uno lee y entiende las cosas según sus propios prejuicios, pero que no deberían formar su base para hacer un juicio (Gadamer 2013: 279-284).

De esta manera se puede decir que mi trabajo con estas dos obras dramáticas, tanto como con los dos autores, va a estar influida por los “prejuicios” que ya poseo. No obstante, cuando los leo e interpreto en un proceso analítico, debo tener conciencia de estas valoraciones, porque estos juicios se deben argumentar con la ayuda de un método de análisis y no de mis prejuicios como lectora e intérprete. Este aspecto es importante también al momento de presentar el capítulo pedagógico de esta tesis.

La manera de interpretar una obra está influida por el método que se utiliza para ello. Al utilizar métodos modernos, necesariamente no se va a entender un texto igualmente ahora que cuando fue publicado (Selden, Widdowson y Brooker 2013: 50). El trabajo de Sackett (1946) puede tener una interpretación distinta de las obras dramáticas que las que yo he encontrado, pero necesariamente no quiere decir que algunas de las interpretaciones sean falsas, sino que pueden venir por consecuencia del uso de un distinto método moderno (Gadamer 2013) y sobre todo de un período de recepción concreto. Por eso será también interesante el diálogo crítico que mantenga en los resultados de mi análisis con los de esta autora.

2. Análisis

2.1 Presentación del autor

José Echegaray fue sobre todo un ingeniero y matemático, cuya obra científica es considerada de gran valor. No fue considerado como autor literario hasta 1874, cuando fue representado en Madrid *El libro talonario. Comedia en un acto y en verso*. Pero su gran irrupción vendría con *La esposa del vengador. Drama entre actos y en verso*, que fue estrenada con gran éxito más tarde ese mismo año (Gregersen 1936: 34). Más adelante estrenó varias obras con las cuales obtuvo un gran éxito entre el público. A pesar de ser mencionado como el autor más importante en España entonces, y como el que rescató el teatro español en un tiempo en el que era necesario, también es el autor que ha sido mencionado por, entre otros, el crítico español Francisco Fernández Villegas como «*a man of vast culture, of more head than heart, of more imagination than sensibility*» (Gregersen 1936: 35). Su obra literaria, aceptada por el público, no contó con la misma valoración por parte de la crítica de aquel tiempo. Incluso hoy en día su obra sigue contando con las mismas reacciones negativas (Hernández 2003: 1977).

José Echegaray perteneció en gran medida al período conocido como postromanticismo o neorromanticismo. Como señala Dubatti:

Su sistema de convenciones corresponde al melodrama social, generalmente en verso, de esquemas ingenuos y maniqueos sobre una indispensable historia sentimental, de gran ampulosidad verbal. En tal sentido, Echegaray comparte una misma estética con numerosos autores españoles: Francisco Camprodón, Ventura de la Vega, Manuel Tamayo y Baus, Felú y Codina, Eugenio Sellés, Rodríguez Rubí, Leopoldo Cano, entre muchos. La poética post-romántica, por lo tanto, no es privativa de la obra de José Echegaray sino que está francamente instalada en el horizonte de producción de todos los dramaturgos del momento (Dubatti 2002).

La influencia del realismo naturalista hace que Echegaray siga con las temáticas neorrománticas pero cambia el modo de presentarlas, e incluso busca temas relacionados a estos nuevos movimientos (Siguan 2003: 2156). Así, por ejemplo, al contrario de lo que se había hecho antes en la dramática española de este período, Echegaray también empezó a escribir sobre la relación entre el individuo y la sociedad (Hernández 2003: 1978).

Más adelante, Echegaray también participa en el cambio del realismo hacia el experimentalismo simbolista, y su contribución en este proceso vendría justamente con *El hijo de Don Juan*, donde ostensiblemente se dejó influir por el drama psicológico de Henrik Ibsen, concretamente por su obra *Los espectros* (Doménech 2003: 1988-1989).

José Echegaray obtuvo el Premio Nobel de literatura el año 1904, pero tal reconocimiento generó un gran escándalo y muchas críticas entre los escritores contemporáneos. En 1905 se escribió un manifiesto en contra de las celebraciones a José Echegaray firmado por «*los escritores más prometedores del momento*», entre otros Azorin, Antonio Machado, su hermano Manuel Machado y Antonio de Zayas (Pedraza y Rodríguez 2001: 360), incluso del propio Rubén Darío. Entre otras cosas los firmantes se establecían como grupo de intelectuales que no compartían la estética de Echegaray. Si bien el texto se presenta como una divergencia estética, también arremete contra la situación cultural de la época, ya que presentan una España vieja, llena de prejuicios y supercherías dominada por caciques. Puede verse pues la reacción contra una estética pasada y su relación con la sociedad (citado en Rodríguez Puértolas 1999: 246-247).

Aunque el Premio Nobel causó mucha crítica entre sus contemporáneos, Gregersen (1936: 36) lo presenta, según F. Fernández Villegas, como «*the man who came to the rescue of the Spanish theatre at a time when it "was leading an anaemic and sickly existence"*» (Gregersen 1936: 36).

Más allá que la propia estética dramática de Echegaray, muchas de las críticas van contra el teatro burgués conservador, medio en el que Echegaray había tenido éxito. Echegaray es cabeza visible de un teatro, llamado de la Restauración, que los jóvenes intelectuales de la Generación del 98 pretenden renovar con las armas del modernismo. Es curioso que son pocos los autores realistas que firman dicho manifiesto. Porque Echegaray había ya, influenciado por Ibsen, iniciado sus dramas con un apego al realismo naturalista de moda. Por eso es criticado: por exceso de patología, determinismo, horror al representarse *El hijo de Don Juan*.

2.2 Recepción de *El hijo de Don Juan*

Después de que *El hijo de Don Juan* se estrenara en 1892, varios críticos y también espectadores lo consideraron un drama patológico, que había dado énfasis a la locura hereditaria (Garrido Ardila 2016: 28). José Echegaray, en la segunda edición de *El hijo de Don Juan*, escribió un prólogo para criticar lo que se había dicho de su drama, y para explicar cómo esto no era correcto, ya que el drama consistía en mucho más que solamente el tema de la locura hereditaria, que era más que un drama patológico.

El crítico José Yxart (1894) escribe en *El arte escénico en España* que Echegaray ha logrado construir un drama que está inspirado por *Los espectros* de Ibsen pero donde hay más diversidades que paridades que apuntar. También anota que Echegaray ha conseguido sacar un drama de su hábitat natural y « [...] recoger su semilla y sembrarla en terreno propio para que allí florezca nueva y libremente, [...]» (Yxart, 1894: 295). El juicio de Yxart es importante, pues realza el trabajo de Echegaray para hacer una versión más española de *Los espectros*, pero con más diferencias que igualdades. De hecho, Echegaray no toma la misma problemática del drama de Ibsen, separación, individualismo, regeneración; y tampoco la lucha de ideas ni una oposición de personajes tan fuertes, que Yxart ve como “ [...] lo que constituye el fundamento de la obra.” (Yxart 1894: 300).

Aunque Yxart opinaba que José Echegaray no había conseguido producir un drama que se pueda describir como totalmente inspirado por el de Henrik Ibsen, hay varias similitudes que se pueden apuntar. En primer lugar, los dos dramas comparten el tema de los espectros y el tema del deber. También hay semejanzas entre algunos de los personajes en ambos dramas. Se puede encontrar paridades entre el chambelán Alving y don Juan; entre Elena y Dolores; y entre Oswald y Lázaro. Sin embargo, varios son los personajes añadidos en *El hijo de Don Juan*, por ejemplo don Timoteo y don Nemesio, que en primer lugar sirven para comprender el pasado y presentar a don Juan en el drama. Tampoco se puede encontrar al doctor Bermúdez en *Los espectros*. Lo mismo se puede decir de Teresa y Paca de *El hijo de Don Juan*. Algunos personajes del drama noruego, el pastor Manders y el carpintero Engstrand son omitidos en el drama español.

Asimismo, hay una diferencia en cuanto al tiempo y espacio de los dramas. En *Los espectros* el argumento dura un día, mientras que en *El hijo de Don Juan* la acción se prolonga por varios días. En el drama español la acción se desarrolla en dos lugares diferentes mientras en

Los espectros solamente hay uno.

2.3 Los espectros

Los espectros es un drama que critica la sociedad burguesa por su presunta e hipócrita moral. Esta obra plantea varios temas que las familias de la alta sociedad normalmente guardarían en silencio. Ibsen se enfoca en aquello sobre lo que no se debería hablar: el incesto, las enfermedades venéreas y los matrimonios arruinados.

Los espectros fue el drama de Ibsen que tuvo mayor éxito en España cuando el escritor noruego fue introducido. Primero se publicó en la revista *La España Moderna* en 1892, con el título de *Los aparecidos*, pero en las traducciones siguientes el nombre fue cambiado por el de *Los espectros*, nombre con el que sería conocido más ampliamente en España (Garrido Ardila 2016b: 26-27).

Garrido Ardila apunta a que fue la manera en la que Ibsen combina el motivo del destino biológico con la subjetivación como una de las razones que explican el éxito y popularización de este drama en España. Además, la presentación de un papel femenino fuerte, en contraste con una sociedad opresiva y masculina, también pudo ser una razón por la que su autoría, y por encima de todo, *Los espectros* despertó un interés y conocimiento tan grande en España en este tiempo (2016b: 27). Los comentarios, ya vistos, de Clarín sobre esta obra son ejemplos de esta valoración.

Una aspecto que es importante mencionar sobre el título del drama noruego: *Gengangere*, es que en él hay un doble significado que se pierde cuando se habla de «espectros» en español. En noruego un *gjenganger* puede significar tanto espectro —como se traduce en la traducción española—, pero también ‘algo que puede volver del pasado, pero que no es necesariamente un espectro’. Por ejemplo, una acción o una fe pueden ser *gjengangere*, y como dice Elena Alving, nosotros somos espectros todos, y estamos rodeado de espectros todo el tiempo:

Señora Alving [...] [E]stoy a punto de creer, pastor, que somos espectros todos. En nosotros no sólo corre la sangre de nuestro padre y de nuestra madre, sino también una especie de idea destruída, una idea ciencia muerta. Es algo que no vive, aunque no por eso deja de estar en el fondo de nosotros mismos, y nunca conseguiremos escapar a su acoso. Si tomo un periódico y me pongo a leer, veo surgir fantasmas entre las líneas. Se me figura que está poblado de

espectros el país, que hay tantos como granos de arena en la playa. Y, por añadidura, mientras existimos, ¡tenemos todos un miedo atroz a la luz! (*Los espectros*, pp. 167)

De esta manera, se puede decir que el tema de *gjengangere* se refleja en el título de la versión original de la obra noruega, pero que en la traducción española no tiene el mismo significado. Cuando no se tiene una palabra equivalente a la de la lengua original, puede ser difícil encontrar una traducción conveniente, y en este caso ha hecho que quizás se pierda una parte de la comprensión tanto del drama por completo, como del tema *gjengangere* en sí. No resulta tan claro cuando se habla de ‘un espectro’ en español. Metafóricamente, tal vez *fantasmas*, o incluso *aparecidos*, pudo contener una mejor significación. Aunque dichas palabras no equivalen a *gjengangere*.

2.4 Análisis comparativo del drama *Los espectros* de Henrik Ibsen y el drama *El hijo de Don Juan* de José Echegaray

2.4.1 Argumento

2.4.1.1 *Los espectros*

Los espectros tiene una composición clásica en la que el argumento está dividido en tres actos. La acción se extiende desde la mañana hasta el amanecer del día siguiente.

Elena Alving es la viuda del chambelán Alving, y vive junto con su sirvienta Regina en Rosenvold. Es el día anterior a la inauguración de un asilo, que funcionará como monumento conmemorativo al chambelán Alving, por lo que llevará su nombre. La acción empieza por la mañana, con una conversación entre Regina y el carpintero Engstrand. Regina trabaja como sirvienta en Rosenvold, y Engstrand, el presunto padre de Regina, ha trabajado como carpintero en la construcción del asilo. El trabajo está casi terminado y Engstrand ha decidido irse a la ciudad. Quiere abrir un refugio para marinos con el dinero que ha ahorrado con su trabajo, y por eso quiere que Regina le acompañe para ayudarlo. Pero Regina quiere quedarse con la señora Alving, y no sigue a su padre. En relación con la apertura del asilo viene a Rosenvold el pastor Manders, amigo de juventud del chambelán Alving. Él tiene que discutir con Elena Alving negocios relativos al asilo. Consigo lleva todos los papeles del asilo, y disuade a Elena de asegurarlo. Simultáneamente Oswald, hijo de los Alving, recién llegado

de París, es presentado a Manders. Los tres tienen una conversación que va desde el trabajo artístico de Oswald en París, hasta cómo Oswald se parece a su padre, y de allí a una conversación sobre las relaciones extramatrimoniales. Oswald, frente a la opinión del pastor Manders, opina que vivir con alguien sin estar casado es completamente natural, y habla sin problemas sobre el adulterio y los hijos naturales. Elena Alving, que tampoco es tradicional, se opone igualmente al pastor Manders. De la misma conversación se puede saber, por el pastor, que Oswald había salido a su padre, tanto en la apariencia como en el comportamiento. Toda esta secuencia se usa para propiciar el resto del argumento, y se puede llegar a conocer a las personas y los conflictos. De la conversación entre Elena y Manders se da a conocer también la vida de Elena con el chambelán Alving, cómo ella lo abandonó para irse con el pastor Manders, y cómo el pastor la obligó a retornar a casa. Se amaban, pero el pastor reprimía sus sentimientos por Elena. Esta es la primera vez que se puede ver las preocupaciones que tiene el pastor sobre lo que hubieran dicho y pensado los otros de él. Además, se puede saber cómo la relación entre el chambelán Alving y de la sirvienta anterior, Juana, resultó en el nacimiento de Regina. En el fin del primer acto Elena y el pastor escuchan que Oswald y Regina están juntos en el invernadero. Esta escena se percibe como una reminiscencia del pasado, pues ese era el lugar de encuentros entre el chambelán Alving y Juana, y así, tanto el tema de los espectros como el del incesto quedan introducidos.

El segundo acto es donde el pasado (los espectros) alcanza a las demás personas, y los conflictos se revelan. Es tarde y Elena y el pastor están intentando buscar una solución a la relación entre Oswald y Regina, y Elena cuenta al pastor sobre cómo Engstrand asumió la responsabilidad de Juana y su hija al nacer, a cambio de una suma pequeña de dinero. El pastor se enfada cuando entiende que Engstrand no le había contado la verdad, pero Engstrand miente y le dice que lo hizo por intenciones cristianas y caritativas; lo cual el pastor acepta. El pastor y Engstrand van al asilo para tener una oración ceremonial. Mientras tanto, Oswald revela a Elena que está enfermo con lo que él mismo piensa es una enfermedad producida por su propia culpa, ya que venía de «[...] *[una] venturosa existencia de joven, [...]*» (*Los espectros*, pp. 181); mientras Elena entiende que es más bien una enfermedad venérea que ha heredado de su padre. Oswald dice a su madre que Regina es su única salvación, y que es la única que le puede ayudar con lo que luego se entiende que es morir. Al final del acto, el pastor vuelve del asilo y dice que Regina va a acompañar a su padre a la ciudad. Pero Oswald insiste en que ella va a vivir junto a él. El acto termina con el asilo ardiendo en llamas.

El último acto se desarrolla de madrugada. Han trabajado toda la noche para sofocar el incendio del asilo, pero no han podido. Se acusa a Engstrand de ser el culpable del incendio, pero éste recuerda a Manders que fué él quien cortó el hilo de las velas. Manders, nervioso por no tener el edificio asegurado y por no querer ensuciar su nombre, se encuentra agitado. Pero Engstrand le dice que está dispuesto a hacerse responsable, si el pastor le ayuda con recursos para su refugio para marinos. El pastor pone en orden todas las formalidades en lo que se refiere al asilo con Elena, y se va a la ciudad con Engstrand. El pastor puede irse aliviado porque Engstrand se hace responsable del accidente y su buena reputación queda a salvo. Elena Alving llega a la comprensión de que fue bueno que el hipócrita monumento del marido se hiciera cenizas. Tras esto, Elena Alving deja salir la verdad y habla a Oswaldo y Regina sobre su relación familiar, y al instante Regina decide irse a la ciudad con su padre, pues llega a saber que ella y Oswaldo son hermanos, y que Oswaldo está enfermo de muerte. El drama termina con Oswaldo contando a su madre los últimos detalles concernientes a su enfermedad, y que veía a Regina como su única posibilidad de ayuda para morir cuando la enfermedad llegará a ser fulminante. Elena y Oswaldo están sentados juntos al amanecer y Oswaldo tiene su último ataque y pide a su madre, que tiene el polvo de morfina en su mano, que le quite la vida. Antes de ello, pide a su madre el sol. Aquí es donde la eutanasia se convierte en un tema importante del drama.

2.4.1.2 *El hijo de Don Juan*

El hijo de Don Juan, a semejanza de *Los espectros*, está dividido en tres actos. El argumento de este drama, por el contrario, dura varios días.

Al inicio del drama es de noche y somos introducidos a don Juan y sus dos amigos, don Timoteo y don Nemesio, a través de su conversación. En ella se les presenta como tres hombres que han llevado una vida de fiestas y sin cuidados. Se presenta también a Lázaro, el hijo de don Juan, un intelectual de mucho futuro, cuya fama es conocida en Madrid, y se menciona también la relación entre Carmen, hija de don Timoteo, y Lázaro. Los tres hombres salen de fiesta. Después se presenta doña Dolores, la esposa de don Juan, y Carmen. Carmen está con Dolores cuando los hombres salen a divertirse, y Dolores ayuda a Carmen, la cual está enferma. También está con ellas la criada Teresa. Las tres mujeres están discutiendo sobre los hombres y sabemos de los pensamientos que tienen por ellos. A través de la conversación se introduce a Lázaro, y a los sentimientos que por él tiene Carmen.

Lázaro y su amigo Javier vuelven del centro, y Lázaro se va directamente a su habitación para escribir, mientras Javier habla con Dolores y Carmen sobre cómo Lázaro tiene que ser dejado en paz para escribir cuando está tan inspirado como ahora. Las mujeres limpian la sala para que Lázaro pueda sentarse allí para escribir, y salen de la sala para darle paz. Luego, Lázaro y Javier están hablando sobre la salud de Lázaro, y se entiende que está realmente muy enfermo. Lázaro le expresa su miedo a la muerte a su amigo, y le cuenta su amor por Carmen. También se introduce al doctor Bermúdez «[...] *especialista en todo lo relativo al sistema nervioso, [...]*» (*El hijo de Don Juan*, pp. 33), que ha venido a la ciudad y con el que Lázaro quiere hablar.

Cuando los hombres vuelven del teatro Lázaro está durmiendo. Don Timoteo viene a buscar a Carmen, y don Juan anuncia que mañana va a realizar una visita solemne a don Timoteo para hablar de matrimonio entre sus dos hijos. El acto se acaba con una conversación entre Dolores y don Juan, mientras Lázaro duerme. Don Juan está constantemente entusiasmado por el genio que es su hijo, pero Dolores está preocupada y adivina que Lázaro está enfermo. Lo único en lo que don Juan puede centrar su interés es la futura fama de su hijo, y parece encantado con la idea de que Lázaro sea un escritor famoso, por lo que responde reacio a las preocupaciones de Dolores.

Cuando empieza el acto segundo es de día. Lázaro y don Juan están juntos en la sala de la casa. Lázaro intenta leer, pero ostensiblemente no está concentrado. Parece estar distraído de su trabajo y que quiere tener una conversación con su padre. Don Juan, por el contrario, está más interesado en que su hijo trabaje, y no habla de ninguna otra cosa. En secreto, Lázaro ha ordenado a Teresa mandar una carta al doctor Bermúdez, que está en el pueblo, y Teresa dice sobre el doctor que «[...] *ha venido de Madrid por unos días a curar a don Luciano Barranco, que dicen... si está loco... si no está loco... (Riendo.)*» (*El hijo de Don Juan*, pp. 39). Con esto tenemos una insinuación de que el doctor Bermúdez es un especialista en la sífilis; no solo porque era inusual llamar a la enfermedad por su propio nombre, sino también porque la locura muchas veces era causada por esta enfermedad.

En el mismo acto hay una escena en que Lázaro tiene un soliloquio donde se imagina que no está enfermo y que se siente fuerte y bueno. Está pensando en todo lo bueno que tiene, tantos sus padres como Carmen, y sus ideas, que son muy importantes para él. Se presenta muy alegre y encantado con la vida y de todo lo que vendrá. Lázaro muestra una negación de su enfermedad, no quiere reconocer que en realidad está muy enfermo. Más adelante en el

mismo acto, el doctor Bermúdez viene a Lázaro y supone que Lázaro quiere hablar sobre un pariente que está enfermo, y del que ya había hablado con él Dolores, la madre de Lázaro. Ella le había contado al doctor los síntomas de Lázaro sin revelar que eran de él, y también de la juventud y devaneos anteriores del padre. Cuando Lázaro comprende que el médico está hablando sobre su propio padre, y que es él mismo el paciente, sufre un gran shock y se enfada. El doctor todavía no se ha enterado de que Lázaro es el paciente y le revela su destino: «[...] «*El hijo de ese padre*» acabará muy pronto por la locura o por el idiotismo. ¡Loco o idiota! ¡Tal es su destino! [...]» (*El hijo de Don Juan*, pp. 52). Con esto se revela tanto para Lázaro como para nosotros que tiene sífilis. Lázaro revela al doctor la verdad. Cuando comprende lo que le pasa, empieza a pensar en la boda que está por llegar, después de lo cual el doctor dice que si hubiera sido don Timoteo no consentiría tal casamiento. Luego, Lázaro revela su enfermedad a los demás y dice que nadie se preocupe por él, porque no hay ninguna resurrección. Bermúdez, Dolores y don Juan hablan de la enfermedad de Lázaro, y en ello don Juan pide perdón a Dolores, ya que entiende que es él quien ha causado el destino trágico de su hijo.

El segundo acto se termina cuando don Timoteo llega donde don Juan y Dolores para dar su hija a Lázaro como esposa. Cuando Lázaro viene y recibe el aviso, primero se pone muy contento, pero después entiende que el enlace no es posible debido a su enfermedad, y que nunca podrá efectuarse. Carmen se lanza gritando a los brazos de Dolores, y Lázaro en el regazo de su padre y pide ayuda y salvación. Quiere vivir junto con Carmen.

En el tercer acto es de tarde, unos días después, y todos están en la finca de don Juan en el campo. Don Timoteo cuenta a Javier todos los recuerdos que tiene de este lugar, y se puede ver que ha vivido una vida bastante similar a la de don Juan. También cuenta que ha tenido una enfermedad similar a la de Lázaro y probablemente se refiere a la tuberculosis, que Carmen ha heredado. Lázaro está indignado porque don Timoteo va a marcharse llevándose a Carmen a Sevilla. Los hombres entran a discutir qué es lo que se deberían hacer respecto al matrimonio. Lázaro se queda con Paca, la sirvienta de la finca. Se emborracha y la fuerza a beber también. Paca viene a buscar a Carmen y se va para escuchar lo que deciden los hombres. Cuando Carmen viene, Lázaro hace una declaración de amor, y dice que los hombres los quieren separar. Cuando están hablando del amor que se tienen, Lázaro de repente parece que se vuelve loco. Suplica a Carmen ir a buscar a su madre, y Carmen se molesta porque Lázaro prefiere a su madre para consolarse. Tanto don Juan como Dolores llegan y Lázaro está confuso e irresoluto en cuanto a quién quiere consigo. Parece que protege

a Carmen y a sí mismo de la enfermedad, que ve como la razón por la que nunca podrán estar juntos. Lázaro habla sobre su niñez y recuerda cómo sus padres se peleaban, y que nunca sintió ningún cariño durante su infancia. Pide luego que todos se vayan. Antes de irse, Paca le dice que escuchó que los hombres habían decidido que no se podrían casar.

El acto acaba cuando don Juan suplica al doctor Bermúdez que rescate a su hijo, que está con Carmen. Los separan y ponen Lázaro en un sofá que ha perdido la conciencia. Está inanimado un rato, antes que vuelva en sí y le pide a su madre el sol.

Ambos dramas tienen estructura en tres actos, donde en el primero se introducen las personas y los problemas. Una de las diferencias más grandes entre ambas obras es que en *El hijo de Don Juan*, Lázaro desconoce su enfermedad, mientras que Oswald de *Los espectros* ya sabe que está enfermo. Por eso, Lázaro ocupa una gran posición en el drama, ya que es necesario que entendamos de qué está enfermo, cómo lo descubre y cómo experimenta las noticias sobre su enfermedad. En el último acto en ambos dramas los padres pasan por un proceso en el que tienen que aceptarlo todo, y también que son ellos los culpables del destino de sus hijos.

2.4.2 Tema

El tema de Los espectros

Este tema se refleja en el título del drama noruego, y es el tema principal: secretos viejos que salen a la luz, y acciones del pasado que vuelven como por el designios del destino a las personas del ahora. De hecho, el chambelán Alving se puede ver como un espectro porque siempre está presente en la obra aunque no se encuentre físicamente. Hablan mucho de él, y Oswald, por ejemplo, está comparado con su padre.

El espectro de Alving se manifiesta también en Regina, como un espectro de su adulterio, y en la enfermedad de Oswald, debido a la vida que llevó. Puede decirse que el chambelán Alving deja de ser un espectro cuando Elena Alving llega a comprender que es ella misma la que le ha expoliado la alegría de vivir a Alving, y que lo había convertido en un hombre infeliz, pues es ella la que ha llavado a su marido a ser desgraciado que busque una vida de vicios, cargando sobre sí la culpa de todo. De esta manera desaparece el chambelán Alving en la última parte del drama, y con él los espectros.

Una escena es simbólica. Al final del primer acto los espectros aparecen cuando Oswaldo y Regina están juntos en el invernadero. Lo que le recuerda a Elena los encuentros entre Alving y Juana, la madre de Regina en ese mismo lugar. Elena Alving dice que esta escena supone un espectro, se ve que el pasado se repite.

En *El hijo de Don Juan* el drama no tiene un título que refleje patentemente este tema, como es el caso en el drama noruego. Sin embargo, se puede encontrar este tema en la tradición literaria española, y que está ostensiblemente presente. Se ve en el nombre del personaje: Don Juan, donde el nombre mismo funciona como un espectro. Es un nombre que en sí lleva varios prejuicios y asociaciones. Hoy este nombre es utilizado para describir a un hombre que es particularmente encantador y obsesionado con las mujeres, y que tiene una vida muy libertina. La primera vez que fue utilizado el nombre fue en *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina, que se publicó en España en 1630. De esta obra se ha desarrollado un estereotipo que constantemente está buscando placeres con mujeres, y que a menudo se representa en dramas, operas, películas y libros (Sparre 2009). Sobre todo por la popularidad de la versión romántica del drama realizada por José Zorilla, titulada justamente *Don Juan Tenorio* (1844).

De hecho hay referencias concretas a esta asociación en el propio drama: cuando don Juan se refiere a su « [...] patrono San Juan Tenorio [...]» (*El hijo de Don Juan*, pp. 11), y como no existe un santo San Juan Tenorio, sino que es una referencia a la obra que dio origen a este estereotipo, y si bien es una referencia cómica porque no hay nada de santo en este don Juan, la reminiscencia a la conducta de Don Juan es inevitable. El nombre de don Juan en *El hijo de Don Juan* se hace un espectro de por sí, y de esta forma apoya este tema, que se puede encontrar en el drama español. “Don Juan” se hace espectro porque sus acciones vuelven cuando la enfermedad de su hijo florece y viven como una consecuencia de las previas acciones de don Juan, que al igual que el don Juan clásico: tan largo se lo fió.

El tema del incesto

En en primer acto en *Los espectros* se está planteado un tema nuevo, el incesto, que no aparece en la obra española. La relación entre Oswaldo y Regina se considera incestuosa porque son medios hermanos. Elena Alving opina que si esa relación lleva a que su hijo pueda dar salida al amor y la alegría de vivir que posee, a semejanza de su padre, nada debería oponerse a que estén juntos. Elena no quiere que su hijo tenga el mismo destino infeliz que ella, es decir un matrimonio sin amor.

La eutanasia como tema

Ibsen plantea también la eutanasia en su drama, y se puede ver en la última escena donde Oswald cuenta del polvo de morfina que se ha llevado, y que quiere que Regina se lo de: «— [s]i me diera en presencia suya el ataque y me viese tendido, más débil que un niño pequeño, impotente, mísero, sin esperanza..., sin salvación posible» (*Los espectros*, p. 206). Al final, Oswald pregunta a su madre para ayudarle a morir, y ahora está ante la decisión entre quitarle la vida que una vez le había dado, o dejarle seguir con la vida contra su propia voluntad.

Este es un tema que no se encuentra en *El hijo de Don Juan*. Cuando Lázaro al final del drama agoniza y pide a su madre el sol, da la impresión de que se trata más de una súplica del moribundo, que de una ayuda para morir como en *Los espectros*.

No entra en los planes de Echegaray tocar un temas que resultaran más que polémicos, dado el respeto que mantenía por la iglesia una persona de su posición. La adaptación del drama alejados estos temas: incesto, eutanasia; así como están planteados en Ibsen y que se explican —como había indicado D'Amico— por el contexto geográfico (y cultural) del espacio de recepción.

El deber como tema

El deber es también un tema en *Los espectros*. El matrimonio de Elena Alving y su esposo ha estado basado en gran medida en el deber, y fue por su deber como esposa y madre que se quedó con su marido. Por el deber como esposa también ocultaba la información de cómo el chambelán era en realidad, porque contarle fácilmente podría resultar en habladurías, y quizás, también, en no tener buena reputación.

El pastor Manders predica a Elena sobre el deber y la moral, pero como pastor él se interesa más por lo que dicen los demás de él. Tampoco le da mucha importancia a que sus acciones sean moralmente buenas. Le interesa recargar su imagen. Por ejemplo, cuando el pastor dice que no quiere que Elena asegure el asilo, y esto solo hace por lo que van a decir los demás de él. Sucede lo mismo cuando está angustiado tras el incendio del asilo, pues teme que se descubra que ocurrió debido a su culpa. No sigue el camino la verdad. Prefiere comparar el silencio de Engstrand. Se comporta, al final, igual que los otros pecadores.

El deber también está presente en *El hijo de Don Juan*, pero no en el mismo grado que en *Los espectros*. Por ejemplo, no es necesario para Dolores estar instruida en tal medida en el deber y la moral como lo es para Elena. Como se menciona luego, Dolores es mucha más religiosa y conservadora, según la mentalidad de la época; y esto resulta en que ella misma aspira a mantener sus deberes como esposa y como madre, como una buena cristiana. Su papel como esposa implica mantener en silencio la vida libertina de su marido y aceptar su manera de vivir. No se opone a él, ni tampoco revela a nadie el tipo de relación que lleva con él. Encontramos una situación en la que hubiera sido natural que lo diga, cuando habla con el doctor Bermúdez, pero donde se presenta don Juan y Lázaro como dos hombres de una distinta familia. Como madre cumple con su deber ahorrándole al hijo la verdad sobre su padre, cuando manda a Lázaro a estudiar al extranjero. Aunque es demasiado tarde, como en el caso de Elena Alving, hace todo lo que puede para proteger a su hijo.

2.4.3 Espacio

La acción en *Los espectros* se sitúa en la hacienda Rosenvold donde vive la señora Alving, la viuda del chambelán Alving. Rosenvold está al lado de un fiordo al oeste de Noruega. Como tanto el carpintero Engstrand como el pastor Manders tienen que viajar con barco para llegar a la ciudad, se entiende que la hacienda Rosenvold está fuera de la ciudad pero, al mismo tiempo, da la impresión de que la hacienda de Elena Alving está estrechamente vinculada a la ciudad. El pastor cuenta como los habitantes de la ciudad rápidamente llegarían a saber si algo pasara con el asilo.

Elena Alving optaba por quedarse con su esposo, entre otras cosas, para escaparse de dichas habladurías también. Es ostensible que la familia era de la alta burguesía, como se puede ver en el escenario del principio del drama: «*Sala espaciosa con vistas al jardín. [...] Al fondo, un invernadero encristalado que comunica con la sala. [...].*» (*Los espectros*, pp. 125). La familia también tiene una criada, lo que indica opulencia. Una familia burguesa así es probable que estuviera expuesta a murmuraciones y deshonor si Elena hubiera hecho algo drástico como abandonar a su esposo. El pastor Manders es uno de los que estaban sumamente preocupados por eso, y se ponía muy nervioso por lo que dirían los demás. Elena se dejaba influir también y fue, entre otras cosas, por su preocupación el que dirán, que dejó de contar cómo era su marido, porque le podía salpicar la reputación de la familia.

En *El hijo de Don Juan* la acción se ubica en dos lugares. El primer lugar es en la casa de don Juan y doña Dolores que está en un pueblo. Como se puede ver en el escenario, antes de la escena primera del acto primero, la familia, a semejanza de la familia Alving, pertenece a la alta burguesía. Es posible que, al igual que Elena y su familia, Dolores estuviera preocupada por lo que dirían los demás si hubieran sabido cómo era su marido, y también sobre la enfermedad de Lázaro. Tal vez es una de las razones por las que viajan a la finca en el campo cerca de Sevilla cuando se dan cuenta de que Lázaro está enfermo, simplemente para escaparse de las habladurías de la gente.

2.4.4 Los personajes dramáticos

En esta parte del análisis comentaré los personajes dramáticos en ambas obras. Me centraré en las similitudes y diferencias en sus personalidades, cuáles son los problemas a los que se enfrentan y cómo están presentados los personajes. Omito a los personajes que no tienen relevancia comparativa.

2.4.4.1 Don Juan y el chambelán Alving

Dado que el chambelán Alving está muerto es difícil encontrar tanto rasgos similares como diferencias entre estos dos personajes. Es difícil tener una impresión del chambelán Alving similar a la de don Juan, el cual está presente durante la mayor parte de la pieza. Sin embargo, comparten algunas características que se pueden apuntar, y comentaré aquellas que es posible comparar.

En la escena primera del acto primero están don Juan, don Timoteo y don Nemesio. Hablan de que han empezado a encanecer, y don Timoteo y don Nemesio dicen que don Juan nunca ha sido muy fuerte, ni físicamente ni en carácter. Don Juan dice sobre los otros que «[...] *Vosotros en cambio no habéis sido más que fanfarrones del vicio. [...]*» (*El hijo de Don Juan*, pp. 11), y de sí dice que «[...] *¡Yo he sido un hombre y vosotros habéis sido unos pobres diablos! [...]*» (*El hijo de Don Juan*, pp. 11-12). Parece que se considera superior a los otros dos. Es en esta misma escena donde se dan las primeras indicaciones de su vida libertina, con mujeres, alcohol y falta de cuidado. Don Juan habla, casi alardeando, de las orgías en que había participado, y también de su vida extramatrimonial. Don Juan se describe así, entre otras cosas, antes de que llegara a ser padre «[...] *yo era el libertino; el que apuró la copa del placer y la barrica de la bodega; el inválido de la orgía. [...]*» (*El hijo de Don Juan*, pp. 12). En el acto tercero don Timoteo otra vez da información sobre la vida libertina de don Juan

cuando está hablando con Javier, y con todo esto no parece improbable que sea su conducta vida la que ha causado la enfermedad de su hijo. Don Timoteo está recordando los viejos tiempos cuando él y don Juan eran jóvenes y estaban en la quinta de don Juan, y pasaban el tiempo embriagándose y con un grán número de mujeres y alcohol:

Timoteo [...] «¡Sevilla, Guadalquivir, cuál me atormentáis mi mente!...» Las chicas más guapas de la tierra sevillana han almorzado aquí, y han cenado aquí, y han bailado aquí y han cantado aquí... y se han emborrachado aquí. (*El hijo de Don Juan*, pp. 68)

Y describe también los tiempos que han pasados en la quinta de don Juan así:

Timoteo [...] Todo lo que usted ve está impregnado de amor y de locura, de alcohol y de alegría. Yo pudiera decirle á usted: en este diván se cayó un día borracho Juanito: en aquel rincón me caí yo una noche en idéntico estado: y en ese balcón nos caímos los dos una madrugada, en situación parecida. [...] (*El hijo de Don Juan*, pp. 68)

Don Juan opina que su hijo ha heredado su intelecto, pero don Timoteo, que le ha conocido desde que era joven, no está de acuerdo, y piensa que Lázaro ha heredado su talento de su madre, y que en cambio ha recibido cosas negativas de su padre. Lo que se convierte en presagio del drama:

Timoteo No te hagas ilusiones, Juanito. El talento de Lázaro, porque en efecto parece que es un talentazo, no lo heredó de tí: lo heredaría de su madre. La herencia paterna habrá sido algún reuma, alguna neurosis. (*El hijo de Don Juan*, pp. 13)

Cuando don Timoteo y don Juan empiezan a hablar de un matrimonio entre Carmen y Lázaro, don Timoteo deja muy claro que de ningún modo Lázaro puede comportarse con Carmen como don Juan se ha comportado con doña Dolores. Hablan también del adulterio de don Juan:

Timoteo Es que mi chica es muy débil, muy delicada, ¡una sensitiva! Su pobre pecho se angustia por cualquier cosa, y si Lázaro había de dar a mi pobrecita Carmen la vida que tú has dado a tu mujer, renuncio al parentesco y al honor que me dispensas.

Juan ¡Poco á poco!... ¡Yo he sido un esposo irreprochable!

Timoteo ¡Oh!...

Nemesio ¡Ah!

Juan ¡Irreprochable! ¡mi esposa ha sido para mí «*la primera*»!

Timoteo Pero tenías «*la segunda*» y la «*tercera*»...

Nemesio Y la «*cuarta*» y la «*quinta*»...

Juan Esas son exigencias legítimas del sistema de numeración. (*El hijo de Don Juan*, pp. 17)

Parece que a don Juan no resultar afectado por lo que dicen don Timoteo y don Nemesio de su adulterio, y quita la importancia a tanto esto como su vida con su esposa.

En *Los espectros* se dan muchas indicaciones de que el chambelán Alving tampoco ha sido un marido leal, y Elena Alving dice de su esposo que:

Señora Alving -Esa verdad es que mi marido murió en medio de la disolución en que vivió siempre.

Pastor Manders (buscando el respaldo de una silla para apoyarse.) ¿Qué ha dicho usted?

Señora Alving -Disolución tan profunda, después de diecinueve años de matrimonio, como lo era en vísperas de nuestro enlace. (*Los espectros*, pp. 154)

Elena Alving dice que tenía que cubrir todo el tiempo cómo su marido era realmente, y cuando tuvieron a Oswald se hizo aún más importante que antes ocultar sus problemas. Lo peor que hizo, según Elena Alving, fue cuando llevó esta parte de su vida a su casa, al tener su la aventura con Juana, que se quedó encinta de Regina.

También se puede ver, a través de doña Dolores, que don Juan no ha estado presente en la infancia de Lázaro. Doña Dolores cuenta que Lázaro solamente se parece a ella, y que ellos dos siempre han estado solos, que en realidad Lázaro nunca ha tenido un padre:

Dolores [...] ¡Tener á mi hijo!... pero sin que nunca hubiese tenido padre... ¡sobre todo, ese padre! ¡Que mi Lázaro hubiera brotado espontáneamente de mi amor!... Así... ¡cómo brota la ola del mar o la luz del sol!... ¡Para que fuese mío, sólo mío! En fin, no me quejo... aunque se parezca, ¡que no se parece!, a su padre, Lázaro es mío, y mío sólomente. ¡Qué bueno!... ¡qué noble!... ¡qué inteligencia!... ¡qué corazón!... ¡Eso es tener un hijo! (*El hijo de Don Juan*, pp. 23)

En *Los espectros* también se da la impresión de que el chambelán Alving no pasaba mucho tiempo con su hijo. Oswaldo tiene pocos recuerdos de su padre, y apenas lo recuerda. Elena Alving también cuenta que el señor Alving se tranquilizó cuando tuvieron a Oswaldo, pero que después de poco tiempo todo volvió a ser igual, como se ve en el acto primero, « [...] *Después del nacimiento de Oswaldo, pareció producirse en Alving una mejoría; pero no fue de larga duración.* [...]» (*Los espectros*, pp. 155)

En la última escena del primer acto Lázaro está durmiendo en la sala, y tanto Dolores como Javier dicen que Lázaro está muy pálido, y temen por él. Dolores sabe que Lázaro está enfermo, pero don Juan que no sabe nada de la enfermedad de su hijo, solamente se interesa por su genialidad, como se ve en la misma escena:

Juan *(Acercándose también y contemplando a Lázaro.)* Señor, ¡lo que va a ser este chico!...
 ¡Si la cara lo dice!... ¡La aureola del talento!

Dolores ¡Está muy pálido!... ¡muy pálido!

Juan ¿Cómo quieres tú que esté?... ¿Gordo como un tudesco y encarnado como una
 remolacha?... ¡Entonces no sería un genio!

Dolores Sin embargo... ¡tanta palidez!... *(Están inclinados sobre él don Juan y doña Dolores,*
 contemplantole con afán.) (*El hijo de Don Juan*, pp. 34)

Cuando el doctor Bermúdez viene a visitar a Lázaro, cuenta todo lo que sabe, y se revela que los desvanos de su padre probablemente hayan causado su enfermedad, y que doña Dolores ha tenido una vida complicada y difícil con los excesos de su esposo:

Berm. El médico es algo así como un confesor, y su madre de usted no tuvo inconveniente en referirme la juventud del padre... del padre del joven.

Lazaro ¡Ah!... la juventud... Sí... la juventud... ya... ya... ¿y qué?

Berm. Su conducta viciosa, su desenfrenado libertinaje...

Lazaro ¡Libertinaje!... *(Exaltándose. Conteniéndose.)* Sí... *(Con risa forzada.)* ¡Locuras de la edad! una señora siempre exagera estas cosas. Yo tampoco he sido un santo: ni usted lo habrá sido... Doctor, doctor, usted con toda su ciencia y toda su formalidad... ¡Dios sabe!... ¡Dios sabe!... ¡Ah, estos doctores! *(Dándole una palmada.)* ¿Y qué más?

Berm. ¡Somos mortales y pecadores somos, amigo Lázaro! *(Riendo.)*

Lazaro ¡Y tomamos por oro fino lentejuelas de talco!... Vamos, vamos al talco.

Berm. El caso es, que ese buen señor, el padre del enfermo, llegó a ser hombre formal, y no fué hombre formal y no se corrigió. Su esposa parece que ha sufrido muchísimo. [...]
(*El hijo de Don Juan*, pp. 50)

Don Juan intenta presentarse como una persona muy leído y más culto de lo que en realidad es. En la escena primera del acto segundo, don Juan y Lázaro están juntos y se alternan entre hablar y leer. Don Juan pide a la criada Teresa que vaya a buscar unos periódicos franceses. Cuando esta vuelve se ve lo que piensa don Juan, que no le gusta leer estos periódicos, y que probablemente lo hace para impresionar Lázaro:

Juan [...] «El Gil Blas»... (*Lo desdobra y empieza á leerlo*) Vamos a leer estos periodiquillos... (*Afectando desprecio.*) [...]. (*El hijo de Don Juan*, pp. 39)

En la misma escena hay otra conversación entre don Juan y Lázaro que muestra que el padre intenta hacerse pasar por ser más leído de lo que realmente es:

Juan [...] ¿Tienes algo de substancia que leer? Pero de substancia.

Lazaro Tengo muchos librotos. ¿De qué clase lo desea usted?

Juan Algo serio: que enseñe, que haga pensar.

Lazaro (*Acercándose al estante.*) ¿Quiere usted algo de Kant?

Juan ¿De Kant?... ¿Dices de Kant?... Justamente: fué mi autor favorito. Cuando era joven, todas las noches me dormía leyendo a Kant. (*Aparte.*) (¿Qué será eso? ¡Suena a perro!) (*El hijo de Don Juan*, pp. 41)

Cuando don Juan es preguntado si quiere un libro de Kant, miente y dice que era su autor favorito de joven. Después se puede ver qué está pensando, está claro que no tiene ninguna idea de quién es Kant, y cree que suena perruno.

En la escena séptima doña Dolores y don Juan están hablando de la enfermedad de Lázaro y es evidente que temen por Lázaro. A raíz de esto pide el perdón de doña Dolores, como se puede ver aquí:

Juan ¡Bueno, he sido un miserable! ¡qué más da! Pero no te acuerdes de todo eso... y sobre todo, no lo digas... dí que me perdonas... perdóname, Dolores.

Dolores ¿Qué te importa?

Juan ¡Nos importa a los dos! Si tú no me perdonas, y a Dios se le ocurre castigarme, y me castiga en mi Lázaro... «¡pudo ser un genio... ahí tienes un idiota!...» Estas cosas son muy serias... ¡Vamos, vamos... no digas eso!... (*El hijo de Don Juan*, pp. 60)

Don Juan parece sincero cuando quiere que doña Dolores le perdone, y cree que les servirá tanto a sí mismo como a su hijo. Al pedirle perdón se puede pensar que es porque ha entendido que él ha causado la enfermedad de Lázaro y debido a ello se encuentra lleno de remordimientos. Incluso, don Juan dice que sacrificaría el resto de su vida por su hijo:

Dolores ¡Pero ayúdame á salvar á Lázaro! (*Cogiéndose a él.*)

Juan Con mi alma entera. Aunque tenga que dar por él toda la vida que me queda! (*El hijo de Don Juan*, pp. 60)

Dice también que todo lo que ha hecho ha sido sin mala intención, y parece que está desesperado por ayudar a Lázaro:

Juan ¡Como dos desesperados y como dos padres! ¿verdad? (*Se agarra á ella.*) Y le salvaremos, ¿verdad? ¡No digas que no! ¡no digas que no! (*Cae en un sillón llorando.*)
¡He sido malo, pero sin mala intención! ¡Yo no sabía esto! ¡que me lo hubieran dicho!... ¡Lázaro! ¡mi Lázaro! (*El hijo de Don Juan*, pp. 61)

En *Los espectros* se da información de que el chambelán Alving fue un hombre exitoso y popular, y que por eso habría sido difícil para Elena Alving ser creída si hubiera contado cómo era su esposo en realidad. Incluso el pastor Manders, que conoció durante mucho tiempo al chambelán Alving y fue un buen amigo suyo, da la impresión de que no puede creer lo que le cuenta Elena del señor Alving. Pero es probable que lo supiera y no quisiera inmiscuirse en su matrimonio por el bien de las apariencias.

De don Juan, por su parte, no se da información concreta de cómo se veía fuera de la familia, pero sus dos amigos, Don Timoteo y Don Nemesio hablan un poco de él y certifican la vida libertina que ha llevado, pero aunque ellos mismos admiten haber vivido de la misma manera. Parece que asumen el comportamiento de don Juan con total naturalidad, y que les gusta y le respetan (*El hijo de Don Juan*, pp. 19-20).

Ambos personajes, el chambelán Alving y don Juan son muy importantes para el destino de los demás en las obras, y son en gran medida estos dos personajes los que impulsan la acción

y llevan a la evolución del resto de personajes. Ambos han causado la enfermedad de sus hijos, y el tema de espectros aparece, entre otras cosas, por intermedio de las acciones pasadas de los padres.

Hay una diferencia significativa entre la herencia moral, intelectual, que creen haber dejado a sus hijos y la verdadera, en este caso física: la enfermedad. Estaban preocupados por la primera, social, y no por la verdadera, que es puramente concreta: la enfermedad.

El chambelán Alving es un espectro en sí mismo porque está muerto, pero al mismo tiempo está completamente presente en la pieza dentro de todo el argumento. El es el responsable de los demás espectros, el culpable del maltrato y abandono del hijo, y de la enfermedad mortal que le transmite, también de la posibilidad del incesto, y al final de imposible amor de Oswaldo y Regina.

Don Juan es también un personaje principal, evidente desde el título del drama. Es él quien es culpable de la enfermedad, del fracaso en el cuidado del hijo, de la infelicidad de Dolores y de su propio hijo.

El espectro en ambos deambula entre la herencia fisiológica, la conducta hipócrita, el descuido de dar un verdadero amor y cuidado al hijo, y ser causantes de la muerte y la infelicidad de sus descendientes. Ante ambos hijos, Oswaldo y Lázaro, la sombra del padre se muestra grande, y por ello quizás al final de sus vidas, acompañados por su único consuelo — sus madres— necesitan la luz.

2.4.4.2 Doña Dolores y Elena Alving

Doña Dolores es una de las protagonistas del drama de Echegaray, y es un personaje central para el argumento de la obra. Parece que actúa sobre todo como madre y esposa, y se queda tranquila en el fondo, como se puede esperar en un drama español de esta época, donde el papel de las mujeres era más bien pasivo. Comparándola con Elena Alving de *Los espectros*, doña Dolores se puede describir como una esposa más cautelosa y leal pese a las circunstancias. Ella conoce la vida que don Juan ha llevado antes casarse, cómo ha vivido una vez ya casados, y a pesar de todo se queda con su esposo. Cumpliendo así el rol de la esposa fiel que marca la tradición cristiana más conservadora. Ella también es consciente de que es don Juan el culpable de la enfermedad de Lázaro, como se ve en la cuarta escena del

segundo acto, donde el doctor Bermúdez cuenta a Lázaro todo lo que le ha dicho su madre. Pero allí también calla, hasta que se destapa ante todos el secreto de la enfermedad.

Frente a Dolores, Elena Alving es un personaje principal más ostensible en *Los espectros*, y es más franca, y muestra señales de ser liberal en sus opiniones.

Al igual que Carmen ha sido cuidada por doña Dolores, Regina se ha criado con Elena Alving, y ha trabajado como criada. Ella ha sido criada por Elena casi como si fuera su propia hija, pero al contrario de doña Dolores y don Juan, resulta que esa hija está emparentada con alguien de la familia. Regina es la hija del señor Alving y su criada Juana. La señora Alving debe haber decidido desde temprano cuidar a la hija, probablemente para encubrir el hecho de que era la hija natural de su esposo. Regina dice sobre su vida con la señora Alving, en una conversación con Jacob Engstrand, su supuesto padre, y que quiere llevarla a la ciudad, que «[...] ¿Yo, que he sido educada en casa de la señora Alving, viuda de un chambelán; yo a quien se ha tratado aquí casi como a una hija de la familia..., [?] [...]» (*Los espectros*, pp. 127). Ella no quiere acompañar a su padre a la ciudad, sino que más bien prefiere quedarse con la familia Alving. Pero a diferencia de doña Dolores, que ostensiblemente quiere mucho a Carmen, y que ha querido cuidarla ella misma, Elena Alving se ha guiado por una intención muy distinta: ocultar el secreto de quién era su verdadero padre. No obstante, Elena Alving ha adoptado a Regina y parece que siente cariño sincero por ella, ya que no quiere regresarla cuando el pastor le propone que se vaya con Engstrand a la ciudad.

Ambas mujeres han vivido una vida de fachada, pero parece que doña Dolores lo ha aceptado en mayor medida que Elena Alving, la cual, al contrario que la primera, se fugó de su esposo poco tiempo después de casarse, y que luchó durante mucho tiempo para ajustarse a la libertina vida de su marido con el alcohol, la infidelidad y su apatía. Doña Dolores nunca hizo ademán de abandonar a don Juan, y tampoco sería imaginable para ella ni la sociedad española de su tiempo; sin embargo se pueden ver indicaciones de que está cansada y amargada por cómo han sucedido y se están desarrollando los acontecimientos. Se puede tener la impresión de que su estilo de vida la aflige e irrita, como cuando, tras haber estado don Juan, don Timoteo y don Nemesio en el salón, Dolores, Teresa y Carmen se encuentran la mesa llena de copas y colillas:

Teresa Estuvieron toda la noche los tres «señores ancianos» bebiendo, y fumando y riendo...
Ya ve usted cómo lo dejaron todo.

Dolores Sí, ya lo veo. (*Mirando con disgusto la mesita, que está llena de ceniza y puntas de cigarro, y cubierta de botellas, copas y bandeja con pastas.*) Quita eso... límpialo todo... abre el balcón.... No me acostumbro... y en veinticinco años debía haberme acostumbrado... (¡Poesías de la existencia!) (*Riendo con amargura.*)

Carmen ¿Por qué se ríe usted, Dolores?

Dolores (*Cambiando de todo y fingiendo alegría.*) Porque me hacen gracias, mucha gracia, las travesuras de esos tres respetables ancianos. (*El hijo de Don Juan*, pp. 22)

Ella, a semejanza de Elena Alving, lo oculta ante los demás, y no revela su opinión sobre don Juan cuando Carmen le pregunta por qué se ríe. Ambas han estado preocupadas por mantener la fachada de tal modo que no haya ningún indicio de que algo no está bien. Doña Dolores solamente da una concesión a Lázaro, cuando confirma indirectamente que lo que este recuerda de su niñez sobre el matrimonio sus padres, es correcto. Esto pasa en la escena sexta en el acto tercero cuando Lázaro habla de cómo sus padres se pelearon una vez, y don Juan niega que todo eso haya pasado, y dice que Lázaro no puede recordarlo. Doña Dolores se dirige dos veces a su marido y le suplica que se calle; de esta manera se puede entender como confirmación de los recuerdos de Lázaro por parte de Dolores.

Cuando Dolores habla con el doctor Bermúdez sobre la enfermedad de Lázaro, aparenta que se trata de otra familia. Elena Alving ha hecho lo mismo cargando con Regina. Ella ha sobrellevado su vida con el chambelán y ha hecho lo adecuado para que nada se pueda saber. Lo ha ocultado incluso al pastor Manders que no solo es un pastor sino también un buen amigo de la familia. Por ello también envió a Oswaldo a un internado cuando era pequeño, para evitar que se relacione con su padre. Y ella administraba todos los negocios que tenían que ver con el cortijo, aunque solamente a escondidas, para que parecería que era el chambelán quien se encargaba de todo. Al igual que Elena Alving, doña Dolores también mandó a su hijo afuera para ahorrarle saber cómo vivía su padre y discurría el matrimonio. Esto se puede decidir de la conversación entre Lázaro y sus padres sobre cuando se peleaban, pues es imaginable que este caso no sucedió solamente una vez.

En *Los espectros* Elena Alving consigue la verdad, y cuenta todo en el último acto a Oswaldo, para que pueda saber cómo era su padre y todo lo que ha pasado; así él entiende por qué fue enviado fuera de casa. Y también se entera de que no es por su propia culpa que está enfermo. Elena se hace responsable de los devaneos del padre, y opina que es ella misma la que le había quitado la alegría de vivir al chambelán Alving. Le dice que no le facilitó la vida de su

esposo, pero es probable que lo haga por su deber de mantener el ideal que Oswaldo tiene de su padre— tal y como el pastor le pidió a Elena que hiciera.

De tal manera se puede entender mejor porque elegía revelar la verdad a su hijo de la manera discreta en que lo hizo, revelarlo todo rompería el ideal sobre su padre de Oswaldo. Lo mismo puede ser que suceda con doña Dolores, que tampoco querría que su hijo supiera algo tan negativo de su padre, y es imaginable que menoscabar a su esposo y padre de su hijo hubiera sido aun más impensable en una España donde los valores católicos eran muy importantes. En *Los espectros* la madre tiene otro hombre que la quiere, y al que ella también quiere ella. Esto no se encuentra en el drama español, en el que Dolores esgrime su fidelidad de esposa, y no se siente atraída por nadie. Sigue su destino como esposa. Dolores, que frecuentemente va a la iglesia, parece tener unos valores religiosos más fundamentales que Elena que no habla sobre, ni va a la iglesia.

Elena Alving es el personaje más sometido a cambios a lo largo del drama. Va de describir negativamente al chambelán Alving y contar al pastor Manders acerca de su vida libertina, a describirlo como un hombre lleno de alegría de vivir y de «plenitud de vida» (*Los espectros*, pp. 198). Elena llega a comprender que Oswaldo tiene varios de los puntos positivos de su padre. Sufre una transición de víctima a cómplice. Primero era una víctima por la manera de vivir del chambelán Alving, y luego se convierte en cómplice porque ha destrozado su alegría de vivir. Hay un momento en que entiende lo que dice Oswaldo sobre qué es la alegría de vivir, lo que se ve en el acto segundo:

Señora Alving. Oswaldo..., ¿qué me decías de la alegría de vivir?

Oswaldo. -¡Oh, madre, la alegría de vivir!... En esta tierra no la conocéis. Yo no la siento aquí jamás.

Señora Alving. -¿Ni siquiera cuando estás en este ambiente?

Oswaldo. -Ni aun cuando estoy en casa. Pero no me comprendes.

Señora Alving. -Pues, sí; hoy creo que lo comprendo. (*Los espectros*, pp. 187)

Elena Alving entiende que Oswaldo se parece a su padre en que tiene esa alegría de vivir, y también comprende que necesita desarrollarse. Cuando ve esto, y que Oswaldo quiere estar con Regina, se decide por contar a ambos lo que sucedió entre el señor Alving y la madre de

Regina. Esto supone un gran contraste con doña Dolores, la cual no dice nada a su hijo y deja la verdad sobre su padre yazca escondida.

Elena Alving está sometida a un cambio intelectual después de ser rechazada por el pastor Manders. Empieza a desafiar el modo de pensar del pastor, y lee libros de evolución, posiblemente de Darwin, y de lo que el pastor llama «[...] *las corrientes intelectuales que, según se dice, circulan por ese mundo...* [...]» (*Los espectros*, pp. 137). Dolores no se deja influir por estos pensamientos e ideas, y que no es tan crítica e intelectual como Elena Alving. Cuando se habla de la relación entre Oswaldo y Regina, donde el pastor está firmemente decidido a que nunca podrán estar juntos, Elena responde que «*He oído decir, por lo demás, que todos descendemos de uniones de esa índole. ¿Y quién ha instituído esas cosas, pastor?* [...]» (*Los espectros*, pp. 39-40).

En su tesis de maestría, Sackett (1946: 43-44) pone en cuestión por qué Elena Alving no se fue para estar con Oswaldo tras la muerte de su padre, o por qué no le indujo a volver a casa, dado que este era solo un adolescente cuando ocurrió. La causa por la que Oswaldo fue mentido fue justamente para protegerlo de la verdad de su padre y de cómo vivía. Es imaginable que Elena seguía encargándose de los negocios del chambelán Alving, al igual que durante los últimos años previos a la muerte de su marido, por lo que ella tenía que quedarse en Rosenvold mientras Oswaldo seguía con su propia vida en el extranjero.

Aunque se pueden encontrar varias semejanzas entre estos dos personajes dramáticos, también son muchas las diferencias que se pueden apuntar. Elena Alving parece tener un rol más importante en su drama, y está presente en la mayor parte de la pieza, comparada con el papel de Dolores, que solamente aparece en la mitad de las escenas del drama español. Ella también es sometida a un gran cambio a través de la acción, mientras que Dolores es mucho más estática, aunque mientras se llega al clímax del drama puede verse un atisbo de cambio: calla al esposo y culpa directamente de lo que le pasa a Lázaro en el tercer acto.

Se puede discutir si es que estos dos personajes dramáticos comparten una misma función. José Echegaray parece que ha construido a una versión de Elena Alving más española con Dolores. Ha reducido en ese proceso muchos de los aspectos de Elena que chocaban con la sociedad española de entonces. En general Dolores es un carácter más simple, comparado con Elena que se presenta como más complejo. Al final es Elena el intermedio entre el mundo de los espectros y el del presente, y la que rompe con esa división al final de la obra: ayudando a morir a su hijo. Mientras Dolores es solo un consuelo pasivo, casi impotente ante el final

trágico del hijo. D'Amico (2014) apunta cómo el contexto geográfico y cultural afecta a la recepción de un texto, y en este caso se puede ver que Echegaray ha cambiado la posición de la mujer dentro del matrimonio y hecho que el personaje de Dolores corresponde más a la sociedad católica burguesa. Dolores es una mujer afligida, sufrida, por la situación en la que siempre fue agente pasivo.

2.4.4.3 Lázaro y Oswaldo

Se puede entender a Lázaro como el protagonista, como el título del drama indica: *el hijo*, y también porque la acción gira justamente sobre él. Así, puede verse un cambio en Lázaro a lo largo del argumento. Al inicio es solemne, gentil y se comporta como se podría esperar de un joven educado que ha regresado a su residencia. Luego se vuelve más y más informal, dirigiéndose más directamente al resto, también se muestra menos gentil frente al doctor Bermúdez. Así, mientras el temor de la enfermedad avanza en el drama, así va cambiando su actitud y modales, perdiendo en el final la compostura y educación, llevándolo casi a un delirio.

Oswaldo Alving es artista y pintor de profesión. Ha viajado y ahora vuelve de París donde ha vivido en los últimos años. Lo mismo es aplicable a Lázaro, que ha trabajado en Madrid como escritor y ha vuelto a casa de sus padres para relajarse. Parece que son varias las razones por las que Oswaldo ha regresado, y una de ellas es para estar atendido, ya que ha estado enfermo durante mucho tiempo. Pero sobre todo vuelve para ser asistido a la hora de morir, como prueba la morfina que trae consigo. Quiere que Regina le ayude, porque supone que será más fácil para ella que para su madre. La presencia de Oswaldo en Rosenvold tiene también cierto tono de perder la compostura. Se echa a la bebida y a coquetear con Regina y como decía él mismo que «[...] *Jeg går [...] her og brenner opp.*»⁵ (*Gengangere*, pp. 63).

Oswaldo es un librepensador y moderno. Él, a semejanza de su madre, desafía el modo de pensar antiguo y tradicional del pastor Manders cuando hablan de relaciones extramatrimonial y adulterio. Oswaldo regresa con pensamientos e ideas nuevas del extranjero, y está en oposición con la perspectiva conservadora del pastor. No se da en cambio, posiciones de este tipo Lázaro. Sabemos sí que es un intelectual joven abierto a los movimientos europeos y que ha causado gran sensación en la capital. En el primer acto, Javier cuenta que hace un momento han estado comirndo con dos escritores de Madrid donde hablaban «[...] *de artes, de ciencias, de política, de filosofía, de todo lo divino y de todo lo*

⁵ PP. 63 en la versión noruega. Este frase se ha omitido en la edición español.

humano. [...]” (*El hijo de Don Juan*, pp. 27). Aun así, Echegaray no usa la problemática y la discusión como Ibsen, ya que en España serían temas controversiales.

Mientras Lázaro no sabe, desde el principio de la pieza, lo que le pasa y parece que vuelve a casa de sus padres por temor a la enfermedad que tiene y que no conoce. Quiere hablar con el doctor Bermúdez que ha venido de Madrid, y que solamente estará allí por unos días. Se da la impresión de que Lázaro sabe que algo grave le pasa, y expresa que no quiere morir y con sentimientos muy fuertes, como se ve en la sexta escena del acto primero:

Lázaro [...] ¡Porque yo quiero vivir! (*Animándose y volviéndose a Javier.*) ¡Si nunca hubiese vivido, no se me ocurriría seguir viviendo; pero empecé y no quiero acabar tan pronto! ¡Eso no! ... ¡no! ... ¡no ha de ser! ... ¡Vive Dios! (*El hijo de Don Juan*, pp. 31)

Lázaro también persigue el amor que siente por Carmen cuando vuelve, y su padre habla con don Timoteo de un posible matrimonio entre sus hijos. Lázaro está muy enamorado por Carmen, y cuando comprende que tiene algo grave, lo más difícil de aceptar de su enfermedad es la consecuencia de también rehusar a Carmen. Así, cuando decide por terminar el noviazgo supone que realmente la quiere y no desea que Carmen sufra. Sus sentimientos para ella se presentan como sinceros, como se ve aquí:

Lázaro Carmen... sí... mírala... (*Señalando a la fotografía.*) Allí está... ¡qué imagen tan triste, tan poética, tan adorable! ¡Quiero vivir para ella! ¡Con toda la gloria que conquiste haré un cerco de luz para esa cabecita tan mona! (*Manda un beso al retrato.*) ¡Viviremos juntitos los dos, Carmencita, y seremos muy felices! (*El hijo de Don Juan*, pp. 31)

Los sentimientos de Oswaldo por Regina, por otro lado, no parecen ser tan sinceros, y se presentan como provocados por su deseo de que ella le ayude a morir cuando llegue el momento. Él está seguro de que está capacitada para hacerlo, y así piensa que pueden vivir juntos el último tiempo que tiene. No le importa que ella sufriría como su esposa, a diferencia de Lázaro. Lo único que se puede ver que Oswaldo dice sobre Regina son comentarios de su presencia:

Oswaldo -¿No es soberbia? ¡Qué bien formada! ¡Y sana hasta los tuétanos! (*Los espectros*, pp. 185)

Luego Oswaldo dice a su madre que Regina es la única salvación porque ella también tiene esa alegría de vivir necesaria para existir. Y eso el algo que, según Oswaldo, no puede

encontrar en su casa aparte de en Regina. Además Oswaldo dice que en todas sus obras de arte esa alegría ha aparecido, y que sin ella «*Tengo miedo de que todo lo bueno que llevo dentro se convierta aquí en malo...*» (*Los espectros*, pp. 188). Según Elena, la alegría de vivir sobre la que Oswaldo habla ha sido heredada de su padre y ella piensa además que si su hijo no le da salida, como su padre nunca hizo, él también se va a acabar.

Se puede ver una alegría de vivir muy fuerte en Lázaro también. La suya se expresa en varios de sus enunciados sobre cómo no quiere morir, y que quiere vivir para estar con Carmen. Antes de que supiera lo que le pasaba, estaba pensando en todo que tenía por lo que merecía la pena vivir:

Lázaro [...] Ya sé yo en qué consiste: es que soy muy feliz y tengo un miedo espantoso de perder tanta felicidad. ¡Muy feliz! (*Contando por los dedos*.) «Mis padres», tan buenos; «Carmen», que me adora; «yo», que delirio por ella; «la gloria», que me llama; yo que respondo: «allá va Lázaro»; «mis ojos», que son míos y no se hartan de beber luz y colores; «mi pensamiento», que es mío, y que no se cansa de adivinar maravillas; «mi vida», que es mía, y que quiere vivir más! ... ¡vivir más!... ¡sí más! [...]. (*El hijo de Don Juan*, pp. 46)

Por tanto, tanto Lázaro como Oswaldo parecen compartir la importancia que sienten por su trabajo, su producción intelectual y artística. Ambos expresan una gran tristeza y amargura cuando llegan a comprender que será más difícil trabajar cuando ni el cuerpo ni la mente se lo permitan.

Lázaro y Oswaldo tienen un problema en común, la enfermedad. Ambos tienen sífilis, pero solamente Oswaldo sabe qué le sucede al inicio de la obra. Lo que desconoce, sin embargo, es la procedencia de la enfermedad. La experiencia misma y la comprensión de su noticia solamente se ven en Lázaro. Se ve una amplia gama de sentimientos en Lázaro porque se puede seguirlo poco antes de que reciba el aviso de que está en vísperas de morir. El hecho de que Oswaldo haya tenido el diagnóstico desde hace mucho tiempo puede llevar a que ya se haya resignado y lo afronte más tranquilamente. La reacción de Lázaro viene como un cambio en su carácter.

Como Oswaldo ha tenido tiempo para procesar el hecho de que tiene sífilis, y se ha dado cuenta de que nunca será capaz de trabajar como lo ha hecho, se ha preparado para quitarse la vida. Lleva consigo polvo de morfina, el cual ha traído de París y piensa tomar cuando la enfermedad le provoque un ataque fulminante. Oswaldo dice que necesita a alguien que le

pueda dar esa mano cuando llegue la hora, y todo se termina con que Elena es la única que le puede ayudar a morir. Esto contrasta con la trama del drama español, donde Lázaro ni siquiera está pensando en algo similar. Para explicar esto se puede apuntar a que el argumento de *El hijo de Don Juan* solamente dura unos días, y que no es antes del segundo acto cuando Lázaro llega a saber que está enfermo, por lo que no tiene tiempo para pensar en eutanasia, o tampoco hacer lo extremo que hizo Oswaldo.

Ambos han heredado la enfermedad de su padre, y es una consecuencia de las vidas libertinas que estos han vivido, tanto antes como durante el matrimonio.

Echegaray ha hecho su obra más cercana a lo religioso que la obra noruega, y que ha dado el religión una parte más central. Por ejemplo, es posible ver que el personaje Lázaro tiene relaciones con Lázaro de Betania del *Nuevo Testamento*. Este Lázaro fue resucitado por Jesús, y el Lázaro de la obra menciona varias veces la resurrección dentro de la obra. Por ejemplo, después de que llegó a saber que está enfermo dice: «[...] ¡la resurrección de Lázaro!... ¡Ah! ¡para este Lázaro no hay resurrección! [...]» (*El hijo de Don Juan*, pp. 58). Luego cuando están en la finca, Lázaro tiene un momento de optimismo y parece que quiere luchar contra la enfermedad, y dice: «[...] ¡todo resucita!... ¡todo vuelve!... ¡la luz al horizonte, la vida a mis músculos y Carmen a mí!... ¡Lázaro es Lázaro! [...]» (*El hijo de Don Juan*, pp. 81). De esta manera, se ve que el personaje de Lázaro tiene similitudes al Lázaro de la biblia por el motivo de resucitar que es central para el Lázaro de *El hijo de Don Juan*. La resurrección puede ser paradójica, casi contrastiva, y referirse a la pureza e inocencia del hijo que no puede ser salvada a pesar de lo que indica su nombre, por culpa del pecado del padre. Incluso la inmortalidad de su genio, sus ideas y sus publicaciones que harían de Lázaro un personaje difícilmente olvidable termina muerto, sin resurrección, por culpa de los vicios del padre.

Aunque Elena desea que todo su hijo venga de ella, y que no tenga nada de su padre, no obstante se da la impresión de que Oswaldo sale a su padre bastante. Cuando en el primer acto, Oswaldo se encuentra con el pastor, el pastor Manders hace nota de que Oswaldo parece a su padre por la pipa que solía usar el chambelán:

Oswaldo -He encontrado arriba la pipa de mi padre, y...

Pastor Manders -¡Ah!, ya comprendo.

Señora Alving ¿Qué quiere usted decir?

Pastor Manders -Cuando he visto a Oswaldo en el umbral con la pipa en la boca, se me antojaba ver a su padre en carne y hueso. (*Los espectros*, pp. 145)

Ante la imagen negativa del padre, que les persiguen, como se vio en el pasaje anterior, y que puede encontrarse también en *El hijo de Don Juan*, cuando don Juan insiste en que su hijo ha heredado su ingenio, tanto Oswaldo como Lázaro son enviados lejos cuando eran pequeños. En el último acto del drama español, Lázaro se enfrenta los recuerdos de su niñez, y entre otras cosas dice a sus padres lo que le ocasionó ser enviado lejos de casa, y otra vez Lázaro expresa sentimientos muy fuertes y sinceros, lo que nunca hace Oswaldo:

Lázaro [...] No recuerdan ustedes nada, señor; aquí nadie recuerda más que yo. Me enviaste fuera... muy lejos... a un colegio maldito... Yo quería quedarme contigo y tú dijiste: «¡que se lo lleven, que se lo lleven!» «El»: (*Señalando a su padre.*) «quédate con esa» y se va. Tú, «que se lo lleven» y te quedas sola. Los dos, los dos os separastéis de mí. ¡Oh, de todo esto me acuerdo muy bien y antes no me había acordado nunca! ¡Parece que algo va fundiéndose dentro de mi cerebro; que algo va barriendo los detritus de todas las ideas de hoy, y como en terreno que arrastra el torrente brotan a la luz las antiguas capas, brota aquí dentro el mundo entero de mi niñez! ¡Eso es, y me acuerdo de todo! ¡Sin un beso de los dos, me dormí noches y noches! ¡Sin que nadie me acariciara, me desperté mañanas y mañanas!... Solo viví... solo seguiré... [...] (*El hijo de Don Juan*, pp. 88-89)

Lázaro siente que le habían dejado desamparado, criado sin cariño y completamente solo. Oswaldo, por otro lado, no habla mucho sobre este tema dentro del drama, ni expresa muchos sentimientos. La única vez que se da alguna información es por parte de Elena. Ella dice que la razón por la que fue enviado a un internado cuando tenía solamente siete años, fue porque este empezó a notar cómo era su padre, y ponía en cuestión lo que pasaba. De toda esta situación Elena dice que:

Señora Alving [...] Fue entonces cuando envié a Oswaldo fuera de aquí. Por quella época cumplía los siete años y empezaba a observar y a formular preguntas, como hacen los niños. Yo no podía tolerer tal estado de cosas, Manders. Me pareció que el niño se envenenaría en aquella atmósfera de podredumbre, por lo cual le hice salir fuera de ella. Ahora comprenderá usted la razón de que jamás haya vuelto a pisar la casa mientras vivía su padre. [...] (*Los espectros*, pp. 156)

Aunque Oswaldo mismo no cuenta nada de esto durante la obra, se ven ciertas indicaciones de que quiere mucho a su madre, y que en principio había pensado que le serviría volver donde con ella para tener cuidados. No parece que le guarde rencor a su madre.

En su master Sackett (1946) escribe que Oswaldo es insolente y casi cruel con su madre, Elena, pero los únicos ejemplos de esto que he podido encontrar se pueden argumentar como consecuencia de su enfermo, con miedo y frustración ante su enfermedad. Un ejemplo de esto se ve cuando Elena y Oswaldo hablan de Regina y cómo Oswaldo sobrellevará estar en casa:

Oswaldo -No puedo continuar soportando a solas este tormento.

Señora Alving -¿No tienes a tu madre para soportarlo contigo?

Oswaldo -Así lo creía, y por eso he regresado. Pero veo que las cosas no pueden seguir de este modo. Por lo demás, no voy a pasar aquí toda mi existencia. (*Los espectros*, pp. 184-185)

Tanto Lázaro como Oswaldo regresan a casa de sus padres cuando empeoran, y ambos acaban queriendo tener a sus madres cerca, y es a ellas también a quienes piden la última ayuda, como se ve en la última parte de ambos dramas en que los dos piden el sol.

Al final del drama ambos han enloquecido, y el deseo de que sus madres les den el sol, afianza esta idea. Han sufrido un gran cambio durante el drama. Han empezado como personas equilibradas y terminando perturbados. Este enunciado infantil contiene, como José Echegaray escribió en el prólogo de su drama, tanto dolor, tristeza y la mar de sentimientos. A la vez se puede ver como simbólico dentro de la locura de los personajes.

Ambos han tenido una infancia marcada por el padre, ambos han sido protegidos por la madre. A pesar de ello, llevan la marca del padre en su semejanza y en la enfermedad. Ambos van perdiendo la compostura según avanzan las obras. Ambos pierden la última felicidad posible (el amor sincero, la felicidad pura) en Regina y Carmen. Ambos mueren junto al único ser que les puede dar consuelo: sus madres. Mueren reclamando SOL que los saque de la oscuridad de todo lo malo que les ha causado la vida, sobre todo de la hipocrecía, que no dejaba sacar a luz la verdad de los comportamientos de sus padres y la infelicidad de sus familias.

2.4.4.4 Regina y Carmen

Regina es la hija ilegítima del chambelán Alving y su criada previa, Juana. Se ha criado con Engstrand como padre y Juana como madre, pero cuando esta murió Elena Alving la adoptó y le dio trabajo como sirvienta en Rosenvold. Regina se interesa más por mantener su posición, y no quiere, por ejemplo, ir con su padre para trabajar en su previsto refugio para marinos. Cuando Engstrand pidió a Regina que fuera con él al principio del primer acto, dijo sobre el trabajo que ella podía hacer en el refugio:

Engstrand -Tú deberías ayudarme, sí. Nada más que en apariencia, ¿comprendes? ¡Claro que, Dios de mi vida, nada de trabajos pesados, chiquita! No harás sino lo que quieras.
(*Los espectros*, pp. 129)

Sin embargo Regina quiere quedarse en Rosenvold porque recuerda que Oswaldo, la vez pasada que estuvo allí le prometió llevarla a París. De esta manera anhela poder tener más prestigio y vivir mucho mejor que viviría con su padre alcoholizado. Sin que Engstrand lo diga directamente, Regina entiende que quiere que trabaje como mujer en el refugio. También se avergüenza de su padre, especialmente porque tiene una pierna demasiado corta que le hace cojear.

Regina se presenta como un personaje cómico, entre otras cosas por su intención de aprender francés. Da varios enunciados en francés que no son correctos ni tienen nada que ver con el contexto. En la primera conversación con Engstrand, Regina se irrita y comenta la pierna lisiado de su padre en francés:

Regina (*apartándose, en voz baja*) -¡Qué asco!, Y para colmo, esa pierna.

Engstrand -¿Qué estabas diciendo?

Regina Pied de mouton. (*Los espectros*, pp. 128)

Regina también es presentada como un personaje falso, ya que varias veces dice que se encuentra muy a gusto en Rosenvold y que no quiere irse. Lo que está esperando es que Oswaldo le lleve a París. Aparentemente fueron unas palabras vacías de Oswaldo a las que Regina las tomo en serio, e incluso había empezado a aprender francés para la ocasión. Sin embargo, cuando Regina se da cuenta de que Oswaldo está enfermo, no quiere estar más en Rosenvold, y se va a la ciudad con su padre para buscar fortuna allí.

Carmen es la hija de don Timoteo, conocía a Lázaro desde que eran pequeños. Carmen no tiene madre, pero dice que Dolores la ha cuidado como la madre que nunca tuvo. Se presenta como un carácter muy débil, pero que tiene mucho cariño, tanto por su padre como por Dolores y Lázaro. De su hija Don Timoteo dice que «[...] *es muy débil, muy delicada, ¡una sensitiva! Su pobre pecho se angustia por cualquier cosa [...]*» (*El hijo de Don Juan*, pp. 17). Varias veces se presenta como una persona que necesita muchos cuidados. Respeta mucho a su padre y lo defiende:

Carmen ¡Ya, ya!... Los padres son todos así, matándose por sus hijos. ¡Y papá es más bueno!... ¡Me quiere!... ¡Dios mío! De noche se levanta no sé cuántas veces para escuchar a la puerta de mi cuarto a oír si toso. De manera que yo, que le siento, ahogo la tos con el pañuelo o con la sábana... pero a veces no puedo... es que me ahogo. (*Tose.*)» (*El hijo de Don Juan*, pp. 22).

Esta tos muestra que Carmen está enferma, y que probablemente tiene tuberculosis. Esto se puede ver en el extracto que también Sackett (1946: 51) saca a relucir:

Carmen Pues papá es muy bueno y me quiere mucho.

Dolores ¡Ah!... sí... muy buena persona... Pero si tanto había de quererte, mejor hubiera hecho en darte pulmones más robustos. (*El hijo de Don Juan*, pp. 25)

El doctor dice, según Dolores, que Carmen no puede salir por la noche y que siempre tose, lo que vuelve a indicar que está muy enferma. Como se ve en el primer acto, Don Timoteo está muy preocupado por la tos de Carmen, y entonces es posible que sea algo heredado, porque don Timoteo ya sabe que él está enfermo.

En el trabajo de Sackett (1946: 50) ella opina que la tuberculosis de Carmen fue heredada de don Timoteo como consecuencia de su vida anterior, libertina como don Juan. La tuberculosis afectaba a las personas débiles, y es probable que el descuido en la vida de su padre haya ocasionado el mal en la hija.

Carmen es la prometida de Lázaro y muestra dentro todo el drama un amor incondicional por su novio. Ve a Lázaro casi como a una criatura elevada y tiene miedo de que éste no la quiera, como se ve en el pasaje:

Carmen [...] Pero aunque yo fuese la mujer más hermosa del mundo, ¿podría merecer a Lázaro? (*Con tristeza.*) ¡Un hombre como él! ¡un porvenir como el suyo! ¡un talento

que todos admiran!... Nada: ¡un sér superior!... Yo le quiero mucho; pero me da miedo y vergüenza... que él conozca... que yo... le quiero tanto. Me parece que va a decirme: «¿pero tú quién eres, tontuela? ¿qué te has figurado, que yo estoy para una chiquilla insustancial, ignorante y enfermiza?» (*Con tristeza y humildad.*) (*El hijo de Don Juan*, pp. 24-25)

Carmen está sincerramente enamorada de Lázaro y preocupada por ése si no comparte sus sentimientos. Si se compara con Regina, se puede apuntar que los sentimientos de Regina por Oswaldo son solo como un medio para subir de clase social y asegurarse un futuro firme. Ella no tiene ninguno problema en abandonarlo cuando llega a saber que está enfermo. Carmen, al contrario, se queda con Lázaro aunque esté enfermo, y todavía quiere estar con él.

Ambos personajes, Regina y Carmen, son como la culminación en la búsqueda de un amor puro. En ellas no hay la frivolidad que buscaban el chambelán Alving don Juan en otras mujeres. Ellas son como elementos de felicidad última para los personajes, pero felicidad que no podrán conseguir por el desinio de la enfermedad que hacen que Regina huya donde su padre y Carmen sea llevada a Sevilla por su padre.

2.4.4.6 Pastor Manders

En *Los espectros* hay, además de los personajes ya mencionados, la figura del pastor Manders. El pastor no tiene nadie con quien se pueda comparar en el drama español: ha sido omitido completamente en *El hijo de Don Juan*. El pastor Manders es el pastor local, y ha conocido a la familia Alving durante mucho tiempo. Recibió a Elena Alving cuando se fugó de su marido poco tiempo después de casarse, pero esta relación, que odría haberse realizado, pues compartían los mismos sentimientos, fue estropeada por el sentido del deber del pastor. El pastor devolvió a Elena a casa y reprimió sus sentimientos, como ha hecho después también. El pastor se preocupa mucho por su reputación, y cuando habla con Elena sobre el seguro del asilo se muestra reticente, pues nadie debería desconfiar de la capacidad Elena y suya para dirigir el asilo, y dice a Elena: «[...] *No faltará quien se incline a creer que ni usted ni yo tenemos confianza en los decretos de la Providencia.*» (*Los espectros*, pp.140). Pues no quiere que su reputación se ponga en peligro por asegurar el asilo. Su única preocupación es como se va a hablar de él:

Engstrand [...] Presumo que la Prensa no tratará al señor pastor como es debido.

Pastor Manders -No; precisamente pienso lo mismo. Y quizá sea lo peor. Todos esos ataques odiosos, todas esas acusaciones... Me asusta imaginarlo. (*Los espectros*, pp. 193)

Como escribe Sackett (1946) en su master, este carácter no serviría para nada en el drama español, en el que Dolores no necesita a nadie que le enseñe de moral. Es justo esta una de las funciones principales del pastor Manders en *Los espectros*, criticar los pensamientos y acciones de Elena, y funciona como una crítica contra los religiosos de Noruega de entonces, con su falsedad e hipocresía. Probablemente Echegaray omitió este personaje porque en el contexto en que se escribió la obra española no fue necesario para él cuestionar la autoridad moral de la iglesia, y así la recepción de la obra noruega en la española fue influida por la cultura de la nueva sociedad (D'Amico 2014).

En la elección de ciertos temas y la omisión de otros se sitúan no solo la particular situación geográfica y cultural, que apuntaba D'Amico, sino también la situación cultural literaria y teatral en concreto del país de recepción. Esta consideración es muy importante porque plantea ciertas justificaciones en el modelo de adaptación de la obra de Ibsen en el drama de Echegaray.

Recordemos que Echegaray se presenta alejándose de sus dramas románticos y pasionales que lo habían convertido en el dramaturgo más importante y exitoso de la época—aunque será difícil para muchos asumir ese cambio. Echegaray adopta —para decirlo de alguna manera— las ideas que los intelectuales realistas proponían en sus novelas y consideraban indispensables de adaptarse al teatro. Lo que se explicaba en las valoraciones positivas que recibe de ellos (sobre todo de Clarín). Entre esas ideas destaca el de la situación del individuo dentro de su circunstancia y relación con la sociedad. Temas claramente recogidos de Ibsen, pero adaptados de forma diferente.

De hecho en *El hijo de Don Juan* se nota más un determinismo biológico como tema central. El mal del padre es una especie de castigo divino que se presenta como ejemplo de mal comportamiento. La voluntad de felicidad Lázaro queda sujeto al amor por Carmen y en tener deseos de felicidad y no a una elección como propone Oswald, si bien en ambos dramas serán fallidos.

Del mismo modo en *Los espectros* el mal del padre está presente no solo como elemento fisiológico sino como un poder más trascendente: el comportamiento del padre se relaciona

con los mecanismos de una sociedad hipócrita para ocultar y mantener el sistema moral de sus miembros (Alving, Elena, Manders) aun a costa de algunos de sus miembros (Oswaldo). En *El hijo de Don Juan*, al contrario, el mal del padre se ve como un desorden moral de solo algunos de sus miembros (Don Juan, Timoteo) que termina causando un mal del más inocente (Lázaro).

Lo intínseco de la sociedad española no se manifiesta en *El hijo de don Juan* como un mal complejo y difundido, sino solo como unas actitudes negativas individuales. De hecho la plasmación de los otros personajes es ejemplar. En *Los espectros*, nadie tiene lástima por los otros personajes, excepto por Oswaldo.

3. La obra de teatro en la enseñanza de una lengua extranjera

Esta parte tratará de la utilización del teatro en la enseñanza del español como lengua extranjera, en el nivel II del sistema noruego. Veré las ventajas de utilizar, en concreto, un drama al enseñar español, y discutiré si su utilización debería tener más importancia en la enseñanza. Me basaré en los aspectos que indica el vigente Plan de enseñanza de lengua extranjera en nivel II, aprobado el año 2006 por el Ministerio de Educación de Noruega, para discutir sus ventajas y desafíos.

Finalmente, también quiero mostrar cómo enseñar un drama puede adecuarse a integrarse dentro de la enseñanza. Especialmente desde un punto de vista comparativo, ya que mis disciplinas de formación incluyen el español y el noruego. Se trata por tanto de ver las ventajas de trabajar de una manera interdisciplinaria en un contexto concreto: la escuela noruega integrando la clase habitual de lengua con los aspectos culturales y literarios de una obra de teatro.

3.1 Leer en la lengua extranjera

Existen muchas ventajas al usar una obra de teatro en la enseñanza de una lengua extranjera. En primer lugar, la lectura es una parte muy importante para el aprendizaje de lenguas, y leer es una de las cinco habilidades básicas a las que se tiene que dar importancia en todas las asignaturas, por tanto una parte central del aprendizaje de lengua extranjera. En el apartado de «Grunnleggende ferdigheter» en el Plan de enseñanza de lengua extranjera se dice que:

Å kunne lese i fremmedspråk er en del av den praktiske språkkompetansen og innebærer å forstå, utforske og reflektere over stadig mer krevende tekster, og slik skaffe seg innsikt på tvers av kulturer og fagfelt. Å utvikle leseferdighet i det nye språket vil også bidra til å styrke leseferdigheten generelt (Utdanningsdirektoratet, s.d., 2)

A base de leer textos auténticos en la lengua extranjera se puede dar a los alumnos nuevas perspectivas que inciten su interés por el aprendizaje y progreso dentro de un tema. Seleccionar textos adecuados al nivel de los alumnos, también puede contribuir a una enseñanza adecuada. Varios de los “kompetanssmål” de lengua extranjera nivel II dentro de «Språk, kultur og samfunn» tienen como meta que los alumnos conozcan la cultura en su

medio de uso original, y cómo la sociedad funciona allí (Utdanningsdirektoratet, 2013a). Considero, por tanto, que usar tanto libros de textos como literatura de ficción, permite enfocar distintos aspectos de la cultura y la sociedad que serán interesantes de conocer para los alumnos, y por ello afectará su motivación; y que también les permitirá alcanzar las metas indicadas en los planes de estudios. Asimismo, se refuerza aspectos de vocabulario y el uso coloquial y en contextos culturales reales.

Existen unas ventajas prácticas. Las obras de teatro están dispuestas en los textos de una manera clara y basada en el diálogo, por lo que su lectura, de alguna manera, puede resultar menos tediosa para los estudiantes. El diálogo asimismo permite establecer microcontextos y puede comprenderse en especie de situaciones concretas y coloquiales.

Por otra parte, la obra de teatro permite cierta flexibilidad a la hora de trabajar con estos textos. Se pueden usar fragmentos, grabaciones, o incluso hacer representaciones entre los alumnos, etc.

3.2 Literatura en la lengua extranjera

Cuando se selecciona un texto para la enseñanza de una lengua extranjera es importante tomar en consideración la competencia del alumno y sus intereses. El alumno debe tener confianza en la asignatura, sentirse seguro sobre los materiales que utiliza, y estar interesado en lo que va a aprender. A partir de este punto, confiando en su propia competencia, puede empezar más fácilmente con un texto más complicado, siempre manteniéndose en relatos con un contenido que apele a sus intereses. La motivación generada por el interés en un texto que trate temas atractivos hará el trabajo más fácil, y el estudiante encontrará en los desafíos empuje y motivación. Además es importante haber trabajado la lectura de textos tanto cortos como largos antes de trabajar con un texto largo y complicado (Bjørke y Grønn, 2014: 64).

En los “kompetansemål” del “læreplan” para lengua extranjera de nivel II (Utdanningsdirektoratet, 2013a) se indica que los alumnos deben, entre otras cosas: «forstå innholdet i skriftlige og muntlige autentiske tekster i ulike sjangere» (Utdanningsdirektoratet, 2013a). Por ello, junto con los libros de textos utilizados en la enseñanza, también es conveniente usar literatura de ficción en el aprendizaje de una lengua.

Cuando leen un texto auténtico, y no sintético, los alumnos pueden encontrar más sentido y motivación, pues experimentan la lengua que están aprendiendo en un contexto auténtico. Un “kompetansemål” dentro de «Språk, kultur og samfunn» señala que el alumno va a: «drøfte sider ved dagligliv, tradisjoner, skikker og levemåter i språkområdet og i Norge» (Utdanningsdirektoratet, 2013a). Si se utilizan los dramas presentados y explicados en este trabajo se pueden comparar estos aspectos, aunque los textos fueran escritos hace casi más de 100 años. Se pueden encontrar diferencias entre las culturas, el papel de la mujer, la religión y las costumbres, y ofrece una gran posibilidad para la discusión y reflexión según las dos obras. Estas obras, a pesar de la lejanía cronológica, tratan de temas actuales aún hoy en día.

Para trabajar con literatura en la enseñanza existen muchos métodos posibles. En el caso de una obra es importante el trabajo en grupo, y lo es en primer lugar importante para la comprensión del texto. Los alumnos pueden, para ello, trabajar juntos sobre un acto que han leído y discutir el contenido: pueden debatir qué ha comprendido cada uno y formarse unas ideas generales. Al mismo tiempo pueden usar juegos de palabras como por ejemplo Alias, para explicarse palabras difíciles unos a otros. Una vez acabado de leer el texto se puede dividir a los alumnos en grupos, cada uno de los cuales deberá trabajar una tarea o un problema del drama y presentarlo ante el resto de la clase. De esta manera también se incluyen los “kompetansemål” «presentere aktuelle og tverrfaglige emner muntlig», «gi uttrykk for opplevelser, synspunkter og holdninger, ønsker og emosjoner» y «kommunisere med god uttale og intonasjon» (Utdanningsdirektoratet, 2013a).

En las presentaciones, los alumnos tendrán que reflexionar sobre el planteamiento del problema que van a presentar y ser capaces de razonar sus hallazgos, de tal suerte que pueden practicar la lengua de forma oral.

Ambos de los textos presentados en este trabajo podrían resultar actuales para alumnos en los institutos de enseñanza media, ya que en cada una de estas obras hay temas interesantes que plantean problemáticas tan vigentes a día de hoy como cuando fueron escritas.

El debate es interesante. Hay mucho que se puede discutir, y los alumnos en el instituto podrán reflexionar y formar opiniones sobre estos dramas. Es concebible que reflexionar en abstracto sea más complejo, pero a partir de una obra, en este caso un drama, se podrán basar en ejemplos y les permitirá dar sus opiniones, comparando culturas y épocas diferentes.

Dado que el foco de este método de estudio se centra en los contenidos, la dificultad práctica del vocabulario complejo puede subsanarse con la entrega de un glosario. Así los estudiantes evitan el laborioso trabajo que supone el uso recurrente del diccionario. Es más fácil para los alumnos tener una hoja al lado del texto, y de este modo pueden focalizarse más en entender el contenido del texto. Siempre necesario usar un diccionario, pero cuanto menos a menudo tengan que recurrir a él, la lectura será más continuada y el diálogo será apenas interrumpido.

3.3 Enseñar drama

Cuando se usa drama en la enseñanza de lengua extranjera hay varias cosas que se pueden trabajar. La lectura es la parte más importante, y casi una condición necesaria para el trabajo con el drama: se puede estudiar una obra durante un período largo, para leer el texto completo. Si se procede de esta manera los alumnos pueden trabajar con el texto en casa, y tener objetivos pequeños, por ejemplo leer medio o un acto completo antes de la siguiente clase, y después sentarse en grupos y discutir el contenido. De dichas discusiones se obtendrán preguntas que luego en conjunto, con los otros estudiantes, servirán para reflexionar sobre la obra, intercambiar pensamientos y opiniones, y tener la posibilidad de ayudar con cosas que resulten difíciles o que no se hayan podido entender.

Un ejercicio también útil es elegir fragmentos que les hayan gustado o interesado y leerlos ante los demás alumnos. Estos fragmentos deben ilustrar un tema que van a trabajar. Si se usa, por ejemplo, los dramas que he estudiado en este trabajo, la tarea puede consistir en describir y comparar personajes de las dos obras, tales como Dolores y Elena. De esta manera el profesor puede elegir los fragmentos de cada obra importantes para entender a estas mujeres, y que ilustran sus roles como madres, su concepción de la religión y fe, y, sobre todo, su personalidad en una misma época pero en dos culturas diferentes: la noruega y la española.

Los alumnos pueden trabajar en grupos y juntos discutir lo que han encontrado, y para luego hacer una presentación de estos personajes. Puede pedirse una descripción de los personajes, y en el caso de estas obras es sobre todo importante encontrar los puntos comunes y divergentes entre ellos. Esta discusión puede proponerse luego como un ejercicio escrito sobre el tema. Para facilitar el inicio del trabajo el profesor deberá proponer ciertas características generales de los personajes, que deberán ser precisadas por los alumnos con ayuda del texto o fragmentos que hayan leído.

Una vez tratados los personajes, podría darse un paso más y reflexionar sobre los temas y problemáticas que el drama propone. Al igual que en la parte anterior, se recomienda trabajar con ciertos fragmentos donde los temas estén expuestos claramente. Por esto, como se ha dicho antes, la obra teatral es bastante útil, pues estos pasajes suelen ser centrales y presentados como un clímax en una discusión.

Si se habla de los textos antes de empezar a leer, ayudará a los alumnos más rezagados a entender más fácilmente el contenido. Antes de que se empiece con la lectura se puede hablar de qué tratan los textos, qué se espera encontrar y quizás dar un resumen corto. De este modo los alumnos leen el texto una manera distinta y más conveniente para ese tipo de trabajo. Leen para entender la totalidad, y no simplemente palabra por palabra. Trabajar con un texto en colaboración se ha mostrado que contribuye a la motivación y el aprendizaje de los alumnos. A través de la interacción y la cooperación para la comprensión de los textos, la destrezas lingüística de los alumnos se desarrollará y se convertirán en mejores lectores (Bjørke y Grønn, 2014).

Si bien los tipos de textos que los alumnos van a trabajar no están mencionados explícitamente en el “kompetansemål” para lengua extranjera en nivel II, sí está acentuado que serán de distintos géneros, tanto formales e informales, y que deberán ser auténticos (Utdanningsdirektoratet, 2013a).

Dentro de la libertad que otorga este mandato, la obra de teatro, considero, adquiere ciertas ventajas por su flexibilidad a la hora de manejarla. Como ya se ha visto, la enseñanza del drama puede abarcar varios "kompetansemål", y dependiendo de cómo se planee el programa de educación y qué métodos se utilicen, sin duda puede ser útil como una parte del aprendizaje de la lengua extranjera.

3.4 Colaboración interdisciplinaria

Cuando se trabaja con literatura existe una buena oportunidad de hacerlo de una forma interdisciplinaria. En esta tesis he trabajado una obra literaria española desde una perspectiva comparativa (con una obra clásica noruega). Dado que tanto el español como el noruego son las áreas de mi especialización, decidí partir de algunos elementos comparativos que sirvieran para entender, comprender y reflexionar sobre la obra española y, a partir de ella, sobre su cultura y sociedad.

En este trabajo he analizado *Los espectros* de Henrik Ibsen y *El hijo de Don Juan* de José Echegaray. En el instituto la mayoría de los alumnos conocen a Henrik Ibsen, y ya tienen conocimientos mínimos sobre su persona y sus obras. Esto puede ser una ventaja cuando se trabaje con un texto, pues los alumnos no tendrán que partir de cero, sino que podrán utilizar la información que ya poseen, la cual pueden encontrar cuando están leyendo una obra en concreto. También es útil formarse una idea de lo que se encontrará antes de la lectura. Y aquí resulta provechosa la flexibilidad del teatro, que incluye diferentes formas de expresión audiovisuales que pueden ser muy útiles. En el caso concreto de *Los espectros* «Fjernsynsteateret» ha hecho una filmación que está disponible en NRK.no (s.d., *Gengangere*) y que se podría utilizar como una parte del trabajo junto al texto.

Una colaboración interdisciplinaria entre español y noruego en el instituto sin duda puede ser productiva, y resultaría interesante para los alumnos formarse una idea de la historia literaria a base de compartir dos obras de distintos países cuando trabajen con literatura. Lo mejor de esto es que el estudiante puede sacar ventajas en ambas disciplinas. El elemento comparativo le hará reflexionar también sobre su propia sociedad, cultura y literatura; al mismo tiempo que se ha adentrado a unas nuevas lengua, sociedad y cultura.

De esta manera, también podrán ver cómo las tendencias literarias e ideológicas circulan entre países, y quizás ver cómo un autor noruego ha influido en la literatura de otros países puede dar un empuje extra a su motivación para comprender esta obra.

Si se va a tener una colaboración interdisciplinaria entre español y noruego donde la meta es comparar dos obras dramáticas, se puede empezar trabajando separadamente mediante una introducción a las obras dentro de la historia literaria del país, su contexto, y con una conversación sobre las obras (personajes, contexto, proponer temas).

En la clase española se habla de la obra española y del país, mientras que en la clase noruega deberá hablarse de Noruega y la obra noruega. La lectura misma y el trabajo se pueden hacer en las propias clases. Será conveniente para los alumnos saber concretamente qué pasajes de los textos van a utilizar, y en consecuencia se debe utilizar tiempo en explicar lo que van a buscar, cuáles son las tareas con las que van a trabajar y cuál será el resultado.

Cuando han acabado de leer los textos y entender el contenido, se puede empezar con la comparación de las obras. En este momento los alumnos pueden trabajar solos o en grupos, y tener sendas tareas que traten de un tema que van a comparar en ambos textos. Por ejemplo

pueden ver los mismos elementos que están presentados en este trabajo: el tema, el argumento, el espacio y los personajes dramáticos.

Para hacerlo más fácil pueden, como ya he mencionado, comparar un personaje de cada obra. Una posible manera de evaluación es que los alumnos presenten oralmente y en español lo que han encontrado, y así abarcan "kompetansemålene" «vurdere og utnytte kommunikasjonsteknologi til samarbeid og møte med autentisk språk», «bruke ord, setningsoppbygging og tekstbindingsformer målrettet og variert», «kommunisere med god uttale og intonasjon» y «tilpasse språkbruken til ulike kommunikasjonssituasjoner» (Utdanningsdirektoratet, 2013a).

Para que en la clase noruega no se haga exactamente el mismo trabajo, los alumnos pueden entregar un texto escrito, en grupos o de forma individual, donde presentan sus hallazgos, con lo que tienen la posibilidad de discutir, comparar y explicar. Dentro de «Skriftlig kommunikasjon» hay varios “kompetansemål” que se podrán así abarcar, como por ejemplo:

«lese og analysere tekster på bokmål og nynorsk i ulike sjangere og ta stilling til spørsmål tekstene tar opp, og verdier de representerer»,

«skrive tekster med klar hensikt og god struktur og sammenheng»,

«uttrykke seg med et variert ordforråd og mestre språklige formkrav» y

«skrive kreative, informative og argumenterende tekster, utgreiinger, litterære tolkninger, drøftinger og andre resonnerende tekster på hovedmål og sidemål» (Utdanningsdirektoratet, 2013b).

El “kompetansemål”: «lese et utvalg sentrale norske og noen europeiske tekster fra middelalderen til og med romantikken, sette dem inn i en kulturhistorisk sammenheng og kommentere form og innhold», dentro de «Språk, litteratur og kultur» (Utdanningsdirektoratet, 2013b) tiene un papel particularmente central en este trabajo.

El trabajo interdisciplinario entre noruego y español barca este “kompetansemål” cuando se habla de períodos literarios y tendencias. Los alumnos hablarán del contenido y la forma de ambas obras, y pueden leer una obra muy conocida de Henrik Ibsen y situarla en un contexto histórico y cultural. Así se verá que trabajar con estos tipos de tareas sin duda es útil y valioso para los alumnos, y que hay muchas metas que se pueden abarcar.

También es posible que los alumnos realicen una presentación oral del resultado, y de esta manera se puede abarcar más partes de los “kompetansemål” de noruego después de «vg2 studieforbredende utdanningsprogram» dentro de «muntlig kommunikasjon», como por ejemplo:

«presentere norskfaglige emner og drøfte det framlagte stoffet»,

«formidle faginnhold presist og bruke digitale medier og verktøy i formidlingen» y

«lytte til, vurdere og gi veiledende tilbakemelding på andres muntlige presentasjoner»

(Utdanningsdirektoratet, 2013b).

Para abarcar el último “kompetansemål”, el profesor puede usar “medelevvurdering” como parte del trabajo y dar y recibir comentarios según una esquema de evaluación. En este punto es importante que los alumnos estén acostumbrados a cómo evaluar un otro alumno, tanto para que se realice de una forma correcta y como para que resulte constructivo.

De esta manera se puede decir que la utilización del teatro en la enseñanza del español como lengua extranjera es muy útil. El texto es versátil, permite formas diferentes de trabajar: lectura, reflexión, diálogo, incluso representación. Además de combinar texto, con material audiovisual.

4. Conclusión

De alguna manera se puede decir que José Echegaray ha construido su versión de *Los espectros*, logrando hacer un drama más español. Acomoda la obra de Ibsen a un contexto geográfico y, sobre todo, cultural nuevo: la España de la última década del siglo XIX. Como indicaba D'Amico, este factor aporta elementos que afectan a la recepción de la obra. Por ejemplo, la posición de la mujer dentro del matrimonio, va en España más allá de solo un recato social y se corresponde a un mandato de la iglesia católica. En respeto por la iglesia prohíben al autor presentar temas como el de la convivencia fuera del matrimonio, el incesto y la eutanasia. Echegaray tampoco se atreve, a diferencia de Ibsen, cuestionar la autoridad moral de la Iglesia. Para Ibsen el pastor Manders representa el cristianismo, pero se presenta como un hipócrita y un hombre sin una moral auténtica, ya que prefiere la falsedad por encima de la verdad para sostener una reputación. Recordemos que Ibsen lo presenta en tal situación tres veces (preferir su infelicidad a tener a Elena como mujer, al no asegurar el asilo, y luego para excusar su culpa del incendio).

La moral católica está siempre presente en la obra española. Por ejemplo, Dolores perdona a don Juan cuando llega a saber que es él que ha causado la enfermedad de Lázaro. Esta reconciliación viene rápidamente después de que han llegado a saber de la enfermedad y el destino de su hijo. Al contrario de Elena Alving, quien desde su matrimonio con el chambelán Alving, e incluso después de su muerte, no le ha podido perdonar. Elena Alving asume cierta culpa pero se presenta como una justificación de la infelicidad de su esposo; pero no llega a perdonar sus conductas que van a llevar al final trágico de su hijo. En Elena Alving no existe una moral cristiana sino puro sentimiento: odio, rencor. Ibsen saca el sentimiento humano auténtico, Echegaray lo reprime por el bien de una moral cristiana que no se podía cuestionar dentro del tipo de teatro en el que él se movía.

Lo que nos recuerda el otro factor que apunta D'Amico —el tipo de tradición literaria en que se inserta la recepción—. El teatro de Echegaray esta convencionalizado. Echegaray era un dramaturgo popular para el público burgués, y a pesar de sus inquietudes por el nuevo teatro, no puede ser totalmente radical como era el teatro experimental catalán en su recepción de Ibsen. La intermediación —para asumir otro de los factores de D'Amico— fue diferente en Cataluña y Madrid. La recepción catalana crea en dicha región un teatro de protesta, cosa que no ocurre en Madrid. En Madrid, Echegaray no termina de ser radicalmente renovador, como lo fue Ibsen. Se podría decir que a causa del *establishment* literario en el que produce sus

obras. De hecho las repercusiones de su obra generan reacciones encontradas. Se ve en *El hijo de Don Juan* cierta renovación que entusiasma a algunos (los que valoraban el cambio del romanticismo al realismo simbólico), la presencia de una dramaturgia fuertemente humana, pero se dice poco de las críticas más radicales. Podría decirse, después de lo visto en el capítulo de recepción, que en Madrid el interés es más literario, relacionado con el reclamo de innovación del teatro convencional. Aspecto que cuestiona la afirmación de Gregersen, que creo por demasiado influjo de Unamuno, sostiene que la influencia estuvo relacionada a la filosofía de Ibsen.

Hay, sin embargo, similitudes temáticas relacionadas a la relación de los hijos con la familia destruida por culpa del padre. Las madres los protegen enviándolos fuera del hogar, quitándoles del apego familiar para que no sean testigos de la realidad de casa. Donde la madre se quedaba creando una fachada (Elena Alving) o aguantando estoicamente unas conductas contra las que no podía luchar para mantener la imagen de un auténtico matrimonio cristiano (Dolores). Es sintomático el nombre de Dolores, desde este aspecto. Ha tenido que soportar dolores de alma: la lejanía del hijo, la conducta del esposo y, finalmente, la enfermedad fatal del hijo.

Respecto a los hijos, existe otra similitud en el desarrollo de los personajes que pueden ver la influencia de Ibsen en Echegaray: el cambio de actitud según avanza el drama: tanto Oswald como Lázaro van perdiendo la compostura llegando al final a un estado de delirio motivado por los ataques de la enfermedad. La comprensión de su destino y los sentimientos y pensamientos que les causan se manifiestan en esos cambios. Si bien Lázaro desconoce su enfermedad y su origen, Oswald conoce la enfermedad pero desconoce su origen. Ambos tienen una esperanza de felicidad en ese tránsito y que corresponde a un tipo de amor puro: Regina y Carmen. Este es un tema típicamente ibseniano: la voluntad de una decisión que les llevará a la felicidad. Pero que en este caso no logran y que se convierte además en una carga más para el dolor de su existencia.

La figura del padre así no es solo la causa de su destino trágico por heredarles la enfermedad, también es causante de alejar la última felicidad que ellos quieren: Regina es su media hermana y Carmen es impedida de casarse con Lázaro.

El final de ambos dramas tiene un elemento en común, más allá de la cita textual en la última réplica de Oswald y Lázaro: "Madre, dame el sol". Se trata del papel de la madre que ha sufrido toda su vida, ocultando la verdad de su infelicidad, y ahora ve destruida la vida del

hijo que ha intentado proteger. En ese último instante, es el único ser que puede dar un consuelo al hijo. En *Los espectros* el papel es activo mientras en *El hijo de Don Juan* es pasivo, cual virgen dolorosa asume la muerte del primogénito.

Ambos dramas comparten el tema de *los espectros*, los fantasmas del pasado —de las acciones pasadas— siguen presentes: hacen que la herencia biológica sea central para este tema. Las previas acciones de ambos padres tienen consecuencias en el futuro y destino de los hijos. Aunque el nombre de la obra española no menciona explícitamente este tema, como hace el drama noruego, el nombre Don Juan en el título es una clara referencia intertextual a un espectro: Don Juan Tenorio, quien no hace caso de las advertencias que le dan y posterga todo para un falso adelante, hasta que le llega la muerte.

El simbolismo de los espectros es un tema importante en ambos dramas. Por un lado es realista-naturalista: la herencia biológica está presente a través de la sangre. Recordemos que Echegaray empieza a adaptar elementos de ese movimiento en sus obras. Por otro lado es moral: el inocente es víctima de una injusticia causada por el padre, que lo aleja de su familia; y sigue siendo víctima en sus últimos momentos de vida: se le niega la felicidad de un amor. La presencia de los padres en una sombra oscura. Por eso lo único que quieren, antes de morir, es la luz del sol.

Como Sackett (1946) también apunta en su tesis, el drama español apela en mayor medida a nuestros sentimientos comparado con el drama noruego que más bien quiere activar un proceso de reflexión y también poner a prueba nuevos pensamientos, ideas y problemas. Le consideran un drama de horror, patológico. Pero ante esta interpretación el propio Echegaray en su prólogo explica su intención de una mayor profundización, relacionada al papel de los hombres ante la sociedad y la naturaleza.

Una generación, devorada por el vicio; que lleva hasta en los huesos el virus engendrado por el amor impuro; con la sangre corrompida, que arrastra organismos de corrupción mezclados a sus glóbulos rojos, va cayendo y cayendo en los abismos del idiotismo: el grito de Lázaro es el último crepúsculo de una razón que se hunde en la eterna negrura de la imbecilidad. Y al mismo tiempo la naturaleza despierta y el sol sale: otro crepúsculo que será bien pronto todo luz.

Y los dos crepúsculos se encuentran, y se cruzan, y se saludan, con saludo de eterna despedida, al concluir el drama. La razón, que se precipita empujada por la corrupción

del placer. El sol, que brota con llamas inmortales, empujado por las fuerzas sublimes de la naturaleza.

Abajo, la razón humana, que se acabó: arriba, el sol que empieza un nuevo día: y «dame el sol» dice Lázaro á su madre: también lo pidió don Juan por entre los cabellos de la tarifeña.

Sobre esto hay mucho, que decir: esto da mucho que pensar. Porque en efecto, si nuestra sociedad... ¡pero en qué diablo de filosofías voy a meterme yo! Que allá cada cual se las componga como pueda y pida el sol o pida los cuernos de la luna o pida lo que le apetezca ("Dos palabras a manera de prólogo", *El hijo de Don Juan*, pp. 6-7)

Echegaray llama la atención sobre cierta profundidad comparando la caída de lo humano: crepúsculo con el nuevo crepúsculo del amanecer de la naturaleza. Se trata de dos fuerzas, que parece Echegaray oponer para mostrar la caída de la sociedad, por las conductas de los individuos, frente al funcionamiento sabio de la naturaleza. Aquí, quizás, prevalece su posición de hombre científico. Pero, en todo caso, no se plantea el tipo de reflexión de Ibsen. La lucha interna del individuo contra la sociedad, desde la perspectiva del condenado que vienen a buscar su última voluntad de libertad. Anhelos que no logra por la demasiada fuerza de la vida anterior del padre. Tensión que desencadena y muestra todos los males de la sociedad, pero NO como en Echegaray —como unas conductas burguesas individuales casi risibles— sino como males del individuo cubiertas por el peso del poder de la alta sociedad.

En el trabajo con esta tesis, he encontrado varios temas que podrían ser interesantes para explorar. Por ejemplo, he visto que hay varios autores españoles que se han dejado inspirar por Ibsen, y después de la ola que produjo *Los espectros* en España, se puede encontrar el tema de los espectros en otras obras. Sería interesante juntar estas obras y apuntar los aspectos que tienen en común con la obra noruega. También he descubierto textos españoles inspirados por *Casa de muñecas*, y aun algunos que aparentemente han utilizado la fuerza de Nora, de la mencionada pieza, como base para un personaje en sus obras. Un tema muy interesante sería rastrear la influencia de este personaje en la literatura española. Ya está presente en Gregorio Martínez Sierra y en el entusiasmo que recibe de Emilia Pardo Bazán, pero habría que buscar su continuidad a inicios del siglo XX. Existen, por lo tanto, muchos temas que se pueden explorar para identificar dónde y cómo Ibsen está presente en la literatura española e incluso en su recepción latinoamericana, tema que por cuestiones de espacio no he podido tratar aquí.

5. Referencias

Aguilera Sastre, Juan (2014): «Feminismo y teatro. Los Martínez Sierra ante Casa de muñecas. (Ensayo Crítico)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 39, 2014, pp. 5-34

Alas, Leopoldo, Clarín. *Ensayos y revistas: 1888-1892*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

Leído 14.05.17, 11.18

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-y-revistas-18881892--0/html/ff69daba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_13.html#inicio

Andersen, Per Thomas (2011): *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

«Andhrimner» (2012, 4 de junio). En *Store norske leksikon*.

Leído 31.10.16

<https://snl.no/Andhrimner>

Berg, Ole T. y Schønhardt, Alf (2016, 18 de mayo): «anarkisme» en *Store norske leksikon*.

Leído 10.04.17, 10.18

<https://snl.no/anarkisme>

Bjørke, Camilla y Grønn, Berit (2014): «Lesing i språkfagene». En: Bjørke, C., Dypedahl, M. y Myklevold, G.-A. (red.) *Fremmedspråksdidaktikk*. Oslo: Cappelen Damm AS 2014.

Cardona, Ángeles (1999): «Vivir, escribir y pensar en “el 98” desde Cataluña». *Rilce*, 15, pp. 171-184.

Chabrán, Rafael (2009): «Miguel de Unamuno y su biblioteca danesa». *Revista de la Asociación Hispanismo Filosófico*. Núm., 14, Año 2009: 145-149.

Leído 14.05.17, 15.07

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp3j3>

D'Amico, Giuliano (2014): «Six Points for a Comparative Ibsen Reception History». *Ibsen Studies*. Vol. 14, Iss. 1, 2014

Leído 12.04.17, 10.55

<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15021866.2014.937151>

Doménech Rico, Fernando (2003): Capítulo II.15.5. «Otros dramaturgos». En: Huerta Calvo, Javier (Dir.), Doménech Rico, Fernando (coord.) y Peral Vega, Emilio (coord.): *Historia del teatro español*. Tomo II. (Del siglo XVIII a la época actual). Madrid: Editorial Gredos, S. A.

Dubatti, Jorge (2002): «El teatro de José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900)», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002

Leído 15.05.17, 09.53

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-jose-echegaray-en-buenos-aires-18771900--0/html/ff56b5ac-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0

Echegaray, José (1892): «*El hijo de Don Juan. Drama original en tres actos y en prosa. Inspirado por la lectura de la obra de Ibsen titulada Gengangere*». Segunda Edición. Madrid: Tip. Yagües.

Fernández Muñiz, Iris (2016): «*La España Moderna y la recepción temprana de Ibsen en España: en busca de la identidad del desconocido primer traductor español*». *Cartas hispánicas*, 006. 16 de septiembre de 2016. Oslo: Universitetet i Oslo.

Leído 09.12.16, 14:13

http://www.bibliotecalazarogaldiano.es/carhis/descargas/Fernandez-Muniz_La-Espana-Moderna-y-la-recepcion-temprana-de-Ibsen-en-Espana.pdf

Fortuño Llorens, Santiago (2008): «Jacinto Benavente (1866-1954) y el teatro modernista», *EPOS*, XXIV pp. 85-101.

Gadamer, Hans-Georg (2013): *Truth and Method*. New York: Bloomsbury Academic.

Garrido Ardila, Juan Antonio (2016a): «Las literaturas escandinavas en España». *INSULA. Revista de letras y ciencias humanas*. 837. septiembre 2016.

Garrido Ardila, Juan Antonio (2016b): «Ibsen en España». *INSULA. Revista de letras y ciencias humanas*. 837. septiembre 2016.

Garrido Ardila, Juan Antonio (2015): «Norwegian Influences on Spanish Modernism: Ibsen, Hamsun and Unamuno», *Revista Hispanista Escandinava*, Vol. 4, 2015, pp. 8-31

Leído 14.05.17, 15.09

<https://revistahispanistaescandinava.files.wordpress.com/2015/09/rhe-vol-4.pdf>

Gies, David T. (1994): *The Theatre in nineteenth century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Gregersen, Halfdan (1936): *Ibsen and Spain: A study in Comparative Drama*. New York: Harvard University Press.

Gregersen, Halfdan (1935): «Visiting Italian Interpreters of Ibsen in Barcelona and Madrid», *Hispanic Review*, Vol. 3, 1935, pp. 166-169

Gregersen, Halfdan (1933): «Ibsen and Echegaray», *Hispanic Review*, Vol, 1, No. 4, 1933, pp. 338-340

Guzmán Guzmán, María Aránzazu (2014): *La oratoria de Emilia Pardo Bazán (discursos, conferencias, lecturas públicas)*. Madrid, UNED, 2014.

Leído 14.05.17, 15.13

http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Aguzman/Guzman_Guzman_Aranzazu_Tesis.pdf

Hanssen, Jens-Morten (2010): «Ibsen i omsetting» En *Nasjonalbiblioteket*.

Leído 09.12.16, 11:39

<http://ibsen.nb.no/id/11188235.0>

Hem, Erlend (2006): «Var det lege Ibsen ville bli?». *Tidsskriftet Den Norske Legeforening*. N° 24, 2006; 126:3295-6

Leído 27.10.16, 16:28.

<http://tidsskriftet.no/2006/12/medisin-og-kunst/var-det-lege-ibsen-ville-bli>

Hernández, Librada (2003): «La obra de Echegaray». En: Huerta Calvo, Javier (Dir.), Doménech Rico, Fernando (coord.) y Peral Vega, Emilio (coord.): *Historia del teatro español*. Tomo II. (Del siglo XVIII a la época actual). Madrid: Editorial Gredos, S. A.

Hernández, Librada (2003): «Echegaray y el teatro postromántico». En: Huerta Calvo, Javier

(Dir.), Doménech Rico, Fernando (coord.) y Peral Vega, Emilio (coord.): *Historia del teatro español*. Tomo II. (Del siglo XVIII a la época actual). Madrid: Editorial Gredos, S. A.

Hernández, Librada (2008): «Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de José Echegaray». Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008.

Leído 14.05.17, 15.11

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clarin-galds-y-pardo-bazn-frente-al-teatro-de-jos-echegaray-0/html/01a32ce6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

Ibsen, Henrik (2013): *Gengangere*. 3. opplag. Gyldendal Norsk Forlag AS

Ibsen, Henrik (1984): *Casa de muñecas, Los espectros y Pato salvaje. Prólogo y cronología de Ángel García Pintado*. Madrid: Editorial EDAF, S.A.

Leído 04.04.17, 10.47

<http://www.nb.no/nbsok/nb/1c796479dadb3316bdb9f62282e72284?index=1#0>

Jenssen, Einar (1982): «Huellas de Ibsen en el teatro español», *El país*, 4 de febrero de 1982, Leído 14.05.17, 15.08

http://elpais.com/diario/1982/02/04/cultura/381625201_850215.html

Lacosta, Francisco C. (1966): «Benavente e Ibsen: puntos de contacto», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 204, pp. 527-536.

López Quintans, Javier (2008): «¿Resignación o rebeldía? Reflexiones sobre Las raíces de Emilia Pardo Bazán». *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 26, pp. 95-102.

Nasjonalbiblioteket (s.d.): «*Studentliv 1850-51*»

Leído 22.02.17, 15:00

<http://ibsen.nb.no/id/11112638.0>

NRK.no (s.d.): *Gengangere*. Fjernsynsteateret. NRK.no

Leído 19.04.17, 18.38

<https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/FTEA00001078/29-08-1978#del=1>

Pardo Bazán, Emilia (1893): «Un ibseniano español». *Nuevo teatro crítico*, III, 30 (diciembre de 1893).

Pedraza, Felipe B. Jiménez y Rodríguez, Milagros Cáceres (2001): *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Cénlit Ediciones, S.L.. 2ª edición. Navarra

Rodríguez Puértolas, José Luis (1999): *El desastre en sus textos. La crisis del 98 vista por los escritores coetáneos*, Madrid, Akal

Rodríguez Sánchez, M.^a de los Ángeles (s.d.): «Clarín, crítico de Realidad de Galdós». En *Clarín, espejo de una época*, Biblioteca Cervantes Virtual.

Leído 14.05.17, 15.14

http://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/sanchez.htm

Rubio Jiménez, Jesús (2006): «Así que pasen cien años. Notas sobre la primera recepción de Ibsen en España». *ADE teatro. Revista de la asociación de directores de escena de España*. Nº 110. Abril-junio 2006.

Rubio Jiménez, Jesús (1982): *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. España: Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza.

Sackett, Helen Eloise Elder (1946): *The relation of El hijo de Don Juan by José Echegaray to Ibsen's Ghosts. With an English translation of the Spanish play*. Boston University

Leído 03.04.17, 18.12

<https://archive.org/details/relationofelhijo00sack>

Selden, Raman, Widdowson, Peter y Brooker, Peter (2013), *A reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. USA: Routledge, Taylor and Francis Group.

Siguan, Marisa (2003): «Ibsen en España». En: Huerta Calvo, Javier (Dir.), Doménech Rico, Fernando (coord.) y Peral Vega, Emilio (coord.): *Historia del teatro español*. Tomo II. (Del siglo XVIII a la época actual). Madrid: Editorial Gredos, S. A.

Sparre, Knut Enger (2009, 14 de febrero): *Don Juan: sagnfigur*. En: Store norske leksikon.
Leído 23.03.17, 13.11
https://snl.no/Don_Juan_-_sagnfigur

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003): «Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán».
Dolores Thion Sorino-Mollá. K.M. Sibbald y R. de la Fuente Ballesteros (ed.), *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2002, pp. 375-396.

Utdanningsdirektoratet (s.d.): *Læreplan i fremmedspråk. Grunnleggende ferdigheter*.
Leído 20.04.17, 15.05
https://www.udir.no/kl06/FSP1-01/Hele/Grunnleggende_ferdigheter

Utdanningsdirektoratet (2013a): *Læreplan i fremmedspråk nivå II*. LK06
Leído 19.04.17, 17.36
<https://www.udir.no/kl06/FSP1-01/Hele/Kompetansemaal/fremmedsprak-niva-ii>

Utdanningsdirektoratet (2013b): *Læreplan i norsk: Nor1-05*. LK06
Leído 20.04.17, 15.04
https://www.udir.no/kl06/NOR1-05/Hele/Komplett_visning

Valle-Inclán, José María (1920-1924): *Lucas de bohemia. Esperentos*. Ed. Alonso Zamora Vicente, Espasa Calpe, 1995

Yxart, José (1894): *El arte escénico en España*. Volumen I. Barcelona: La Vanguardia
Leído 05.04.17, 19.33
<https://archive.org/stream/elarteescnicoen00yxargoog#page/n7/mode/2up>