

CALIXTO OYUELA

CRÓNICAS DRAMÁTICAS

EL HAZ DE LEÑA—
EL TANTO POR CIENTO—LA PASIONARIA—
EL ALCALDE DE ZALAMEA—
CID RODRIGO DE VIVAR—UN DRAMA NUEVO—EL GRAN GALEOTO—
DESDE TOLEDO Á MADRID—
MARTA LA PIADOSA—UN MILAGRO EN EGIPTO—
LA HIJA DEL AIRE



BUENOS AIRES
IMPRESA DE M. BIEDMA

Belgrano 133 á 139

1884

SEÑOR DON RAFAEL CALVO:

Reciba Vd., como testimonio de admiración y simpatía la dedicatoria de estas ligeras crónicas, escritas á vuela pluma, con las que, desde las columnas de "El Nacional", he tenido el gusto de seguir el curso de sus brillantes representaciones. Si ellas llegaran á ser para Vd. un estímulo del recuerdo de este su sincero amigo, hasta tanto tenga el placer de estrechar nuevamente su mano, quedarán colmados mis deseos.

De Vd. afectísimo amigo y admirador.

CALIXTO OYUELA.

Buenos Aires, Noviembre 4 de 1884.



EL HAZ DE LEÑA

La verdad humanã, por el mero hecho de serlo, aunque exteriormente parezca prosaica, es mas poética que toda ficción, pero lo es solamente para quien sabe leer la poesía que hay en el fondo de lo que parece más insignificante y trivial.

• MENÉNDEZ Y PELAYO.

Anteanoche volvió á presentarse en nuestra escena el distinguido actor español Sr. don Rafael Calvo con la compañía que dirige. Cumplo con el deber de saludarle, felicitándome á la vez por la nueva ocasión que nos ofrece de admirar su talento y los inagotables tesoros del teatro español antiguo y moderno. La obra elegida para el estreno ha sido *El Haz de leña*, de Núñez de Arce. Digamos algunas palabras á su respecto.

El Has de leña es un drama histórico basado en las desavenencias entre Felipe II y su hijo el Príncipe don Carlos. Como se ve, el tema no es nuevo, ni mucho menos. Tratáronlo, entre otros, Quintana en su fantasía titulada *El Panteón del Escorial*, Schiller en su drama *don Carlos*, y Alfieri en su *Philippe*. ¡Pero de cuán diversa manera! Entre estos y la obra del eminente lírico español contemporáneo, media el abismo que separa la mentira de la verdad.

Que Felipe II ha sido odiosamente calumniado por sus enemigos contemporáneos y póstumos, cosa es que no puede revocarse á duda. Siendo Felipe II el representante más acabado y grande del régimen derrumbado á fines del pasado siglo, los sostenedores de las ideas revolucionarias, y en pos de ellos, una historia ligera, parcial y desalumbrada, apoderándose ansiosa de las calumnias de los enemigos del monarca, le convirtieron en un monstruo vil y abominable, y le presentaron á la execración universal, como feroz asesino de su hijo don Carlos y de su esposa doña Isabel de Borbón, por unos supuestos celos tan infundados como ridículos. No hay para qué detenerse á demostrar lo que es hoy de absoluta evidencia para todo el que no viva, en punto á historia, en la atmósfera enfermiza de las postrimerías de la última centuria y de los principios de la actual. Baste

recordar que estos sucesos, ya sin interés alguno, han sido puestos á plena luz por Llorente (autoridad nada sospechosa á este respecto) en su *Historia de la Inquisición de España*, por Prescott, y sobre todo, por la obra incontrovertible y maciza de Gachard. « El príncipe Don Carlos, dice el primero, falleció el día 24 de Julio de 1568, á las cuatro de la mañana. Felipe II, sin ser visto del Príncipe, le repitió la bendición paternal, que ya le había dado, á petición suya, por medio de Fr. Diego de Chaves. El Rey extendió el brazo para bendecir á su hijo, entre los hombros del Príncipe de Éboli y el Gran Prior de San Juan, que se hallaban en la cámara del Príncipe, encargados del cuidado de la persona de S. A. por orden de su augusto padre. »

El príncipe Cárlos era, según evidentes testimonios históricos, de naturaleza enfermiza y mal conformado, de genio rebelde y colérico. Mantenía además relaciones secretas con los rebeldes de Flandes, llegando en su insensatez hasta pretender dar muerte á su propio padre: ¿qué mucho que Felipe, severo, astuto é implacable, no por maldad, sino en cumplimiento de los que él consideraba ineludibles deberes, y en prosecución de la idea de unidad católica que le dominaba, qué mucho, digo, que encerrara al Príncipe y le mandase abrir un proceso? Lo único de que racionalmente puede acusársele es de

haber descuidado intencionalmente la curación de su hijo, ya irremediablemente enfermo, consintiéndole la satisfacción de sus nocivos caprichos. Quería así evitarse la vergüenza de tan escandaloso proceso. ¡Mucha frialdad se necesitaba para cálculo semejante!

Respecto á los supuestos amores de Carlos con Isabel y el acto de violencia que, como se lee en el drama de Schiller, cometió Felipe, apropiándose la novia de su hijo, nada más falso ni más risible. Cuando el *viejo* Felipe se casó con Isabel de Borbón, contaba treinta y dos años, y su hijo, el galán, apuesto y enamorado mancebo, trece! (*) Muere la reina algún tiempo después: ¿envenenada miserablemente por su feroz marido? No señor (¡lástima de romanticismo!), la reina murió... de parto! ¡Oh prosa, prosa vil, hasta cuándo has de seguir burlándote de las tétricas y pavorosas fantasías, relegándolas al triste oficio de hacer dormir inquietos á los muchachos! Podemos, pues, decir con la robusta inusa del Duque de Frías:

Esta es, ¡oh mundo! la verdad entera:
 No hay que escuchar á la impostura impia.
 La voz de la verdad es duradera
 Más que el eco de pérvida falsía.

(*) Acordóse el casamiento de Felipe con Isabel por el tratado de Cambreis, celebrado en Abril de 1559. Felipe II había nacido en Mayo de 1527, y el Príncipe en el año de 1545.

Cuando del Duque de Alba la guerrera
Espada á los rebeldes combatía,
Hizo cundir por su marcial falanje
Esa calumnia el Príncipe de Orange.

Pero esa calumnia, despedazada en el terreno de la historia, se había refugiado, como en inexpugnable alcázar, en el teatro, en la novela, en la poesía, para lo cual no podía ser más adecuada. En él seguía resonando poderosamente, porque es mas fácil arrojar lo que entra por las puertas de la inteligencia, que lo que asalta por las de la imaginación y el sentimiento. Urgía, pues, perseguirla en su última guarida; pero habiendo entrado en los dominios del arte por la mano de Quintana, Schiller, Alfieri, etc., artista de alta valía y mente robusta había de ser el que se atreviese á arrojarla de ellos para siempre. El que tal empeño ha realizado ha sido, con efecto, digno de ella por sus quilates artísticos, y para mayor lauro y honra insigne de su nobilísimo temple de alma, liberal, y por lo mismo, adversario de Felipe II y del régimen por él tan poderosamente sustentado. ¡Honor, pues, al artista de la verdad y al hombre de conciencia recta!

Tan cierto es que el arte, sin ser docente ni predicador de moral, debe asentarse sobre las robustas bases de la verdad y del bien para ser sano y duradero, que las obras en que se falta á esta ley imprescindible, por má-

gicas y deslumbrantes que sean, llevan oculto en sus entrañas el germen corruptor que las corroe y devora.

Así, no es posible, sin hacer un esfuerzo violento para recordar que los autores procedían de buena fe, leer hoy con agrado el *Philippo* de Alfieri, el *Don Carlos* de Schiller ó *El Panteón del Escorial* de Quintana. Y aun es de notar que según el gran poeta alemán, Felipe II aparece mucho más grande que en la fantasía del gran poeta español. En la obra de este último el poderoso é incontrastable monarca, al cual no se ha de negar un sello de sombría grandeza, se convierte en un monstruo vil y apocado, á la vez que el gran Carlos Quinto se muestra arrepentido de su política y de sus victorias. Esto es porque á Quintana le ofuscaba la pasión política y religiosa, en tanto que á Schiller le extraviaba su sentimentalismo, del cual sólo llegó á libertarse en su tercera época, con *Guillermo Tell*, en la cual, ascendiendo á la serenidad artística que le aconsejaba Goethe, tocó en la cumbre su gloria.

Consideremos ahora, aunque ligeramente, la *forma* en que Núñez de Arce ha realizado su idea. Esto es lo que directamente interesa al arte. ¿Es una obra artística de mérito? ¿Es un buen drama? En mi concepto no sólo es bueno, sino excelente, y uno de los mejores

del teatro moderno español. Tiene, en primer lugar, el mérito no pequeño de presentarse libre de esa enfermedad que ha invadido últimamente la escena española: *el efectismo*. Donde este impera, no hay ni puede haber arte legítimo y sano. El drama de Núñez de Arce no deslumbra, pues, con escenas y golpes inesperados y violentos; pero la impresión que deja en el espectador culto y de buen gusto, es mucho más duradera y profunda que la que con aquellos ilícitos medios se obtiene. Ha de notarse también, que estando escrito en verso, y á pesar de ser Núñez de Arce un lírico eminente, *El Hoz de leña* está limpio de ese lirismo impertinente y ampuloso que tanto deslustra muchas piezas del teatro español. La locución es sobria, el lenguaje natural y verdadero, y el verso está puesto no para servir de vehículo á arrebatos intemperantes, sino para interpretar con mayor viveza y energía la lucha y explosión de las pasiones. Este drama, pues, así como el teatro todo de López de Ayala, es el mejor argumento para demostrar que el verso añade fuerza y belleza artística á las composiciones dramáticas (y que no debe, por tanto, desecharse) cuando es empleado con sobriedad y mesura.

La acción se desenvuelve con aquella majestuosa sencillez que Núñez de Arce pone en todos sus poemas *objetivos*. El carácter de Felipe II está trazado de acuer-

do con la realidad histórica; pero con relieve y fuerza extraordinaria. Aparece allí severo, sombrío, reconcentrado, esclavo de lo que considera su deber, y de su gran idea de unidad religiosa, en la cual ve la única salvación posible para aquel colosal imperio formado por tan heterogéneos elementos, y en cuyo servicio está siempre dispuesto á descargar todo el rigor de su formidable brazo. Véanse además en él, ó más bien, se adivinan, sus sentimientos paternos, rechazados por su férrea voluntad (que no era menos implacable consigo mismo que con los demás) á lo más hondo y escondido de su alma. Por eso dice á Catalina, que le pide misericordia para su hijo enfermo:

...Como tú misma
Por él mi cariño aboga.
Pero el rey está ofendido,
Porque conservar le toca
La paz de la monarquía
Que está bajo su custodia.
Y mientras el rey no obtenga
Pruebas de adhesión notorias,
El padre, ahogando en el pecho
La pena profunda y sorda,
Llorará quizás. . . ¿Quién duda
Que llorará? ¡Pero á solas!

Pero donde Núñez de Arce ha realizado un verdadero *tour de force*, desplegando una perspicacia psicológica y

una delicadeza artística de primer orden, es en el carácter de don Carlos. Dificil era, en verdad, sacar partido, conformándose con la verdad histórica, de un carácter como el del Príncipe; sin importancia alguna, una vez derrumbado el castillo de naipes que á su respecto habían forjado la pasión política y religiosa y la fantasía extraviada. Núñez de Arce ha sabido, no obstante, vencer la dificultad de una manera sorprendente. Ha hundido su penetrante mirada de poeta en aquella naturaleza mezquina y extraviada, y esa realidad ha respondido á su interrogación poderosa, y ha dado sonos armoniosos, como la estatua de Memnón al sentirse acariciada por los rayos del sol. Es que la realidad, por mezquina que aparezca, está siempre rica de poesía para los que saben contemplarla. El poeta ha hallado, pues, ciertos matices interesantes y altamente verosímiles, en aquella alma desatinada é insensata; ha encontrado en la raíz de esos mismos delirios, ciertos principios, ciertos gérmenes de nobles sentimientos que han podido ser causa y origen de ellos. Por eso le hace exclamar al soñarse vencedor de su padre:

¡Oh, no será! Si propicio
Premia el cielo mis afanes,
Yo atajaré los desmanes
Y horrores del Santo Oficio:

por eso hace el autor que recuerde en seguida el auto de fe que presencié de niño, llenándole de asombro y espanto. Además, para hacerle todavía, sin falsearle, más interesante á nuestros ojos, el poeta ha echado sobre sus faltas el finísimo velo del amor inconsciente de Catalina, carácter ingenuo y adorable, que ama al príncipe porque le ve desgraciado, sin detenerse á hacer el recuento de sus cualidades y vicios. Así, el puro amor de Catalina realza al príncipe á nuestros ojos; sin darnos cuenta de ello, le abona. Yo no tengo palabras para alabar la profunda delicadeza de este detalle. Resulta así el príncipe verdadero, más artístico y más simpático que el Don Carlos falso y convencional, noble, apuesto y enamorado, que nos pintan algunas de las obras á que antes he aludido. ; Poder de la verdad y la poesía, dichosamente hermanadas en la mente de un verdadero poeta!

Réstame hablar del carácter de Cisneros, y aquí fuerza es reconocer que está la parte débil de la obra. Cisneros, hijo de Don Carlos de Sessa, luterano condenado á la hoguera por Felipe II, sabe que éste, al ser increpado por aquél al tiempo de morir, hábale contestado: *Si mi hijo fuera como vos, no dudaría en echar el has de leña á la hoguera, para quemarle;* y anheloso de venganza, se propone hacer que el rey cumpla su promesa.

Para ello, empuja al príncipe por el sendero de la rebelión y del vicio, y le vende luego, haciendo sabedor á Felipe II de sus traiciones.

Trata, pues, de vengar á su padre de Felipe, haciendo á éste verdugo de su propio hijo, quien había colmado de favores al mismo Cisneros. El autor ha querido templar tanta depravación, no sólo dando por motivo de tal venganza el recuerdo sagrado de un padre, y la pérdida de toda honra y bienestar, sino haciendo que á cada paso clame la conciencia misma de Cisneros contra tan inhumano proceder. Pero á pesar de todo, el carácter resulta repugnante, y lo que es peor, violento y falto de esa realidad palpitante que circula por toda la pieza, y que es su más rico timbre y corona. Este defecto es grave por cuanto sobre éste quicio gira toda la obra; pero por esto mismo merece disculpa, pues á él debémos la existencia de este de todos modos admirable drama. Un defecto de detalle pudiera también señalarse, y es la escena en que los gentiles hombres de la cámara del príncipe pretenden maltratar y arrojar de ella á Cisneros. Esta escena huelga, por cuanto en nada contribuye al desenvolvimiento de la acción. Por lo demás, el drama está lleno de versos admirables que una vez oídos no se olvidan jamás.

Diré ahora algo acerca de la ejecución de *El Huz de leña* por la compañía de Calvo. ¿Qué decir sobre este distinguido artista, que sea nuevo? Lo que de él pienso lo he manifestado antes de ahora en prosa y verso, y no habré de repetirme ahora. Baste, pues, afirmar que el papel de D. Carlos que antenoche estaba á su cargo, le ha dado ocasión de hacer una reaparición brillante entre nosotros. Calvo ha comprendido bien el personaje que representaba, mostrándonos fiero, rebelde, insolente, y dejando entrever ciertos arranques generosos, ciertas cuerdas sensibles de su alma. Es digno de todo aplauso el empeño con que este artista estudia hasta los más delicados matices de los caracteres que encarna. Basa su interpretación artística en un estudio histórico y psicológico, única manera de no dejarse llevar á merced de la fantasía y de no incurrir en condenables exageraciones. Quizá la fatiga consiguiente á su reciente travesía le ha impedido desplegar antenoche ampliamente todas sus facultades, y así hubieron de notarse ciertas inflexiones de voz algo forzadas, como cuando se lamenta y desespera porque solo él no puede salir por la puerta que está franca para todos. Quizá convendría un tono más reconcentrado, dado el carácter torvo é indomable del personaje.

La señora Contreras, á quien tengo por una artista discreta, exenta de las exageraciones que algunos han

querido ver en ella, tuvo anteanoche un momento verdaderamente feliz cuando Cisneros insiste en su sospecha de que ella le ha vendido. El público lo comprendió así, aplaudiéndola calurosamente.

El señor Jiménez nos hizo ver un Felipe II tal como la historia y el autor le pintan. Este artista se adapta admirablemente á los papeles majestuosos. Lástima que siendo sordo nuestro teatro para la recitación dramática, y no conviniendo á su carácter el alzar mucho la voz, muchas de las palabras que Felipe dice en tono bajo y velado, quedaban perdidas para gran parte del auditorio.

En cuanto á D. Ricardo Calvo, sabido es que su cuerda está en los papeles cómicos, en los que es admirable por lo bien que sabe unir el decoro á la gracia. En los papeles serios no raya á la misma altura; pero entre estos ninguno tan adecuado para él como el de Cisneros, por cuanto á su fondo serio, y aun trágico, se une la apariencia jocosa del farsante. Así, lució mucho en la intencionada relación de la farsa cuya invención explica delante de los gentiles-hombres del príncipe. También merece alabanza su actitud final, cuando exclama ante Felipe II y los que en aquel momento le acompañan: *Soy luterano!* Estuvo soberbio, provocativo y fieramente sereno.

Resumiendo, la representación de *El haz de leña* ha sido buena y osmerada. No obstante, un espíritu exigente

podría tachar dos pequeños pormenores. En el acto segundo, cuando Don Carlos se acerca á los nobles con quienes conspira para informarlos de que todo se ha descubierto, debieran, como lo indica el autor, hablar con grande animación. Pudo notarse que no sucedió así, sino que hubo calma excesiva en aquellos momentos. Al final de la pieza, Felipe II y los que con él entran deben rodear el cadáver del príncipe, ocultándole al público, según lo quiere el autor. Creo que esto sería de mejor efecto, porque añade misterio y terror á la escena. Pero estos no son sino pequeños accidentes, que si bien atendibles, no destruyen el mérito de la representación.

Siendo esta quizá la última vez que el señor Calvo se hará escuchar entre nosotros, terminaré pidiéndole una larga y brillante temporada, en la cual le he de seguir con mis observaciones, que pondrán por lo menos de manifiesto que son compatibles y amigas la admiración al talento y la imparcialidad crítica.





EL TANTO POR CIENTO

Declaro que, entre las producciones dramáticas, ninguna se lleva tras sí tan encadenado mi albedrío como la llamada *alta comedia*. Seguramente que en las piezas históricas ó leyendarias hay vasto campo para el lucimiento de ingenios próceres, y la imaginación puede cobrar mayor vuelo y osadía; pero tampoco ha de negarse que el espectador culto é ilustrado se ve, en estas últimas, constreñido á hacer mayores concesiones, á penetrar más en la esfera del convencionalismo. Con efecto, es punto menos que imposible, que por profundos conocimientos históricos que el autor posea, no incurra en ciertos anacronismos, ya en la manera de presentar sus personajes, ya en las ideas y el lenguaje que les atribuye. No se vive impunemente en un país y época de

terminada. Las ideas y pasiones que nos rodean influyen de tal modo sobre los más reacios á ellas, que vienen á ser como á manera de un velo, á cuyo través sólo nos es dado contemplar los pensamientos que han rodado y las pasiones que han hervido en la mente y en el corazón de las extintas generaciones. Además, las grandes figuras históricas, cuyos nombres han sonado en nuestros oídos desde nuestra infancia, envueltos en el poético prestigio que á todo comunica el *silencio antiguo*, según la expresión solemne del malogrado poeta catalán, parece como que se empequeñecen al presentarse ante nuestros ojos encarnados en seres reales (cuya figura no siempre corresponde á la idea que de ellos nos formáramos) y en cuadros concretos y limitados, como por fuerza han de serlo los que se amoldan á la escena.

Nada de esto en la alta comedia. Trátase en ella del mundo que nos rodea; las ideas y afectos cuya oposición presenciarnos, son los mismos que sentimos en nosotros ó á nuestro alrededor, y el lenguaje no es otro que el que palpita diariamente en nuestros labios. Por tal modo se establece entre la escena y los espectadores un acuerdo simpático, una relación íntima, engendradora de ricos y secretos deleites. Además, sin faltar el gran aliciente de la pasión arrebatada y el sentimiento encendido, hay en la comedia un no sé qué de culto, bri-

llante y aristocrático, que es difícil hallar en otras especies dramáticas.

Ahora bien, en la alta comedia, dudo mucho que tenga rival en España Adelardo López de Ayala, cuya mejor obra, *El tanto por ciento*, hemos tenido ocasión de admirar anteanoche, magistralmente desempeñada por la compañía de Rafael Calvo.

López de Ayala es uno de aquellos escasísimos artistas en quienes, merced á sus grandes facultades, la *intención moral*, manifiesta en sus creaciones, no daña casi á la belleza artística. Soy, he sido y continuaré siendo hasta el último instante, sustentador declarado, entusiasta é intransigente del arte por el arte. Creo que el arte tiene su fin dentro de sí mismo, y que no necesita andar á caza de mendrugos científicos ni filosóficos; creo asimismo que el simple resplandor de la hermosura alza y dignifica inmensamente más el espíritu que todos los sermones de moral, todas las disquisiciones científicas y todos los *documentos humanos* ingertos en el árbol de la belleza, con los cuales sólo se consigue prostituirla, encadenarla y oscurecer su mejor timbre, que consiste en el misterioso poder con que nos embarga y lleva tras sí sin que nos espolee con ningún estímulo de utilidad. Con efecto, ¿cómo podrá negarse que el arte, puesto al servicio de la filosofía, no es otra cosa que la disociación

de la *idea* y la *forma* en el acto creador, las cuales deben brotar á un mismo tiempo de la mente del poeta? ¿Cómo es posible desconocer que la preocupación de un fin moral como que empaña y ofusca la limpidez de la concepción artística? ¿No será ésta mucho más perfecta y lúcida cuando sólo se atienda á la realización de la hermosura? Pero si esto es así, no ha de negarse tampoco que de una acción bien dispuesta puede desprenderse, virtualmente, en algunos casos, una saludable enseñanza; mas esta enseñanza ha de nacer naturalmente, y ha de sacarla el espectador por sí mismo, sin que las ideas del autor se manifiesten, á modo de lección disciplinaria, por boca de ningún personaje. Así las novelas de Pérez Galdós, *Gloria* y *Doña Perfecta*. ¿Sucede lo mismo en las obras de López de Ayala? No completamente. La enseñanza moral nace en ellas con naturalidad de una trama admirablemente concebida y dispuesta; pero el autor no puede contenerse, y acaba por poner aquélla en boca del más simpático de sus personajes. Esto importa, en mi opinión, hablando con todo rigor artístico, un defecto; pero este defecto está oscurecido por el extraordinario talento del poeta, por manera que la antiestética moraleja es rápidamente arrebatada por el torrente de hermosura que el autor generosamente derrama.

Tres son las obras maestras de Ayala: *El tejado de vidrio*, *Consuelo* y *El tanto por ciento*. Pero si ninguna está tan ingeniosamente urdida como la primera; si la segunda aventaja á las demás por sus delicadas tintas y por el carácter de *Consuelo*, magistralmente trazado, supera la última á todas por la profundidad de la concepción, por la habilidad de los recursos dramáticos, por la intensidad de los afectos, por la fuerza sorprendente de las expresiones, por la grandeza de la inspiración, en fin. No dudo en afirmar que esta pieza no es sólo una de las mejores del teatro español, sino de todos los teatros del mundo.

Las obras artísticas sólo son verdaderamente tales cuando su poesía no reside tan sólo en los accidentes, en lo exterior, sino cuando el *motivo* que les da sér es esencialmente poético. ¿Y qué concepción más sencilla y poética que la contraposición del digno amor que la Condesa y Pablo se tienen, en medio del sordo rumor de avaricia que por todas partes los circunda y acecha? Ello se me imagina algo así como ciertas limpias y frescas melodías que se elevan sonrientes y tranquilas de entre tormentas orquestales, y que avasalladas y como devoradas por éstas durante algunos instantes, cobran al fin mayor brío y se derraman espléndidas por toda la masa instrumental.

En el primer acto, que contiene una sencilla y hábil exposición, empéñase ya la acción con viveza y energía, y el carácter de Roberto, interpretado con la mayor naturalidad y soltura por el señor Jiménez, quien cada día afirma más su reputación artística entre nosotros, muéstrase ya en todo su alcance y significado. En el acto segundo, de una perfección desesperante, la acción llega á su mayor elevación y grandeza; y cuando á causa del testimonio de inocencia ofrecido para ante Pablo á la Condesa por Petra y su esposo y los demás personajes comprometidos en el negocio de la dehesa, parece que llega á un término feliz; el autor, valiéndose de un habilísimo recurso, vuelve á enredar la intriga, y los buenos sentimientos próximos á manifestarse en aquellos sórdidos comerciantes, vuelven á sepultarse en la escoria del vil interés, nuevamente estimulado. Esta rápida transición de la escena en que la Condesa desesperada va á vindicarse en presencia de su amante, á la en que Roberto entra arrojando con su mercantilismo un manto de hielo sobre todo arranque generoso, es verdaderamente magistral. La sensación que en el espectador produce es inesperada, y la tensión de espíritu en que se hallaba queda un instante mitigada para renacer con más fuerza en la escena siguiente, que es verdaderamente estupenda.

Cuando Pablo se cree engañado por la Condesa, descarga sobre la inocente acusada frases aceradas, sangrientas, mezcla turbulenta de cólera y desprecio:

CONDESA ¡Eh! . . . Basta. . . No se dilate. . .

PABLO ¡No! que al fin quiere la suerte

Que el engaño se despierte

Y la traición se delate!

CONDESA ¡Qué engaño! . . .

PABLO Yo empobrecí

Y usted me olvidó, señora.

CONDESA ¡Ah!

PABLO Y ahora vuelve, y ahora

Usted no es digna de mí!

.....

CONDESA Por Dios, Pablo, no consientas
En la ruindad de esos seres,
Fiscales de las mujeres,
Rebuscadores de afrentas:
Que piensan en su maldad,
Cuando nuestra vida exprimen,
Que hasta encontrar algún crimen
No han hallado la verdad.

.....

PABLO¡Me ofreces tu mano!

Y todo se queda en calma

Cuando mi esposa te llames.

¡Si piensan estas infames

Que ya no hay amor, no hoy alma!

En toda esta escena, intensamente dolorosa, Rafael Calvo se mostró rico de inspiración y sentimiento. La ira y el desprecio le embargaban, y descargaba rayos en vez de palabras sobre la cabeza de la acusada.

Por su parte la señora Contreras dijo admirablemente la escena en que pretendiendo sacar de los circunstantes su testimonio de inocencia, estos permanecen mudos, sellado el labio con el amor del oro. Y manifestó verdadero sentimiento de la situación cuando dejando de lado la súplica, advierte que está pidiendo lo que nadie le puede quitar. Llena de dignidad y altivez dijo aquellos hermosísimos versos:

¿Y pensáis que estos agravios
 Me envilecen? ¡Que sandez!
 ¡Qué! ¡La virtud, la honradez
 Dependen de infames labios!
 ¡Soy honrada! y aunque vea
 El orbe lo que sucede,
 El orbe entero no puede
 Hacer que yo no lo sea!
 Si yo me debo quejar
 A mí misma, á mí que vengo
 A pedirles lo que tengo,
 Lo que ellos no pueden dar.
 ¡Mi honra! ¿quién os la pide,
 Si siempre me ha acompañado?
 ¡La debo á Dios, que me ha dado
 El alma donde reside!

Yo lo quiero decir en voz alta: estos sublimes versos, exhalación pura y ardorosa de un espíritu vil é indignamente ultrajado, fueron dichos por la señora Contreras de una manera digna de ellos. El público, quizá embargado por la misma emoción que la distinguida artista le producía, no la aplaudió con el calor á que era acreedora. La señora Contreras será siempre en la comedia una artista distinguida y simpática.

Si *El tanto por ciento* es tan admirable por sus cualidades fundamentales, no lo es menos por sus primores externos: tiene gran riqueza y naturalidad de formas, un diálogo vivo y bien sostenido y una versificación fácil y esmerada á la vez. Verdad es que estas condiciones le son comunes con las demás comedias de López de Ayala.

Si entre tantas perfecciones fuera permitido señalar algún ligero defecto, yo diría, no sin temor de equivocarme, que no es tal vez verosímil el que un hombre tan *ducho* (según su propia expresión) como Roberto, se empeñe en comprar, y compre al fin, la parte que en el negocio de la dehesa tenían los personajes á que antes me he referido. Era evidente que siendo la esperanza del lucro lo que les impedía proclamar la inocencia de la Condesa, una vez que hubiera desaparecido, bien podrían hacerlo eficazmente, lo cual no convénía, por cierto,

al astuto comerciante, hasta el momento mismo de celebrarse su boda con la Condesa. Podían también, como en efecto sucede, descubrir á ésta el asunto de la dehesa de Pablo, y poniendo en descubierto los manejos de Roberto, frustrar su casamiento, aun en el supuesto de que la Condesa lo hubiese aceptado sinceramente. Puede, no obstante, observarse, que el exceso de avaricia era motivo suficiente para ofuscarle, y que él contaba además con que la Condesa, interesada, según suponía, en su fortuna, no retrocedería por ningún motivo.

Como quiera, el hecho es que esta comedia es un modelo de arte realista bien entendido. Sin dejar de estar arrancada de entrañas españolas, sin carecer del tinte de la época y del país en que fué escrita (condición ineludible de toda buena obra artística), posee un interés general; en razón de que ciertos fenómenos sociales tienen en la mayor parte de las naciones civilizadas contemporáneas marcadas semejanzas. ¡Lástima grande que hoy que la novela española entra con Pereda, Galdós, Pardo Bazán, Alarcón y Valera (aunque con notables diferencias en estos diversos escritores) por tan firme y despejado sendero, el teatro español parezca empeñado en volver atrás, echándose en brazos, ora del socialismo de *Los Miserables*, ora en los de un romanticismo trasnochado, y casi siempre en los de un epiléptico efectismo!

¡Lástima grande que por ahí la empujen y precipiten ingenios de tanto lustre y valía, robando lauros á la frente de su patria y á su propia frente!





LA PASIONARIA

¡El arte! Al oír esta palabra, aunque tomada de los labios de Goethe, habrá algunos que me califiquen entre los partidarios de las reglas convencionales, que usurparon mucho tiempo ese nombre. Protesto solemnemente contra semejante aserción: y no creo que mis antecedentes la justifiquen. Yo no encuentro el arte en los preceptos estériles de la escuela, en las inexorables unidades, en la muralla de bronce entre los diferentes estilos y géneros, en las cadenas en que se ha querido aprisionar al poeta á nombre de Aristóteles y Horacio, y atribuyéndoles á veces lo que jamás pensaron. Pero creo que hay un arte fundado en las relaciones impalpables, etéreas, de la belleza ideal; relaciones delicadas, pero accesibles á la mirada de lince del genio competentemente preparado: creo que hay un arte que guía á la imaginación en sus más fogosos trasportes; creo que, sin ese arte, la fantasía, en vez de encarnar en sus obras el tipo de lo bello, aborta esfinjes, creaciones enigmáticas y monstruosas. Esta es mi fe literaria. Libertad en todo; pero no veo libertad, sino embriaguez licenciosa, en las orgías de la imaginación.

ANDRÉS BELLO.

Grande era el deseo de nuestro público culto, de poder juzgar por sí mismo la última producción dramática

de don Leopoldo Cano, joven dramaturgo español, de la que tanto se ha hablado en los periódicos, y que con éxito tan inusitado se ha exhibido, según parece, en la escena matritense. Al decir de sus admiradores, la obra aludida era algo verdaderamente extraordinario, original, potente. Nada parecido había producido el teatro español en los últimos años.

Bien, pues, *La Pasionaria* ha sido interpretada anteanoche por la compañía del señor D. Rafael Calvo, y ya cada uno ha podido juzgarla con su criterio propio. Como uno de esos *unos soy yo*, tócame decir netamente la impresión que me ha producido, sin que pretenda, con aire dogmático, imponer á nadie mi juicio. Podrá ser éste tan erróneo como se quiera..... pero es el mío.

No serán parte para modificar mi opinión, ni los aplausos resonantes de que viene precedida, ni el entusiasmo que su primera representación haya podido despertar entre nosotros. No hay duda que lo que conmueve á públicos diversos, algo vale ; pero tampoco la hay de que obras capaces de deslumbrar á una masa de público, ligado por ciertas corrientes nerviosas, pueden no resistir el análisis de la crítica, no digo severa, sino sólo imparcial y mesurada. El público latino será siempre *efectista*, dígase lo que se quiera. El brillo exterior le deslumbrará siempre, aun cuando sirva sólo de vestidu-

ra á un cuerpo débil y enfermizo. Tratemos nosotros de no dejarnos seducir por él, al criticar *La Pasionaria*.

Ante todo, ¿cuál es el carácter de este drama? No cabe negarlo: es un drama de *tesis*. Esto quiere decir sencillamente que, en su concepción, la *idea* ha ido por un lado y la *forma* por otro; ó si se quiere, que la *idea* ha precedido á la *forma*, en vez de brotar junto con ella, de una manera indisoluble, según es propio de las grandes y verdaderas obras de arte. 1. Pero injusto fuera con el señor Cano, si no me apresurara á añadir que este error gravísimo, artísticamente hablando, le es común con muchos ingenios eminentes de nuestros días. Sólo que rara vez dejan estos mismos de producir, en un momento feliz, una de esas obras puramente artísticas, en las cuales la idea y la forma nacen amorosamente entrelazadas de la mente inspirada del poeta, y suelen constituir el rayo más puro de su gloria. Así Nuñez de Arce con su *Idilio*, sus *Estrofas*, sus *Tristezas* y su espléndido poema *La Pesca*, muy superiores á la *Última lamentación de Byron*

1 Debo advertir que, sujetándome á un tecnicismo rigurosamente exacto y filosófico, llamo «idea» al pensamiento abstracto, en toda su generalidad (la iniquidad de cierta ley, en «La Pasionaria»); y «forma» á la «determinación» de esa idea general (que no es arte) por medio del «asunto» elegido, de la «acción» y de los «caracteres.» Llamar «forma» solamente al atavío exterior, es trocar los frenos.

y á la *Visión de Fray Martín*, y destinadas á sobrevivirles.

Pero ¿es acaso la tesis de *La Pasionaria* una de aquellas tesis profundamente verdaderas, de interés general, que no exigen del poeta sacrificio alguno de la verdad y naturalidad de la acción? No, por desgracia. Ni siquiera es una sola tesis, clara y perspicuamente concebida. Son dos tesis diversas: local, transitoria y controvertible la una; general, pero falsa y absurda, la otra. De aquí que á través de todo el drama se note algo de bamboleante é inseguro. El autor cabalga de pie sobre dos caballos á un tiempo, y si en los dos primeros actos logra mantenerse á salvo, aunque inseguro, en el último se viene al suelo de cabeza, como veremos luego.

La primera tesis en que el drama se basa es la siguiente: el *Rescripto del Rey*, por el cual un padre puede legitimar á su hijo natural sin casarse con la mujer en quien le ha habido, y quedando libre de hacerlo con quien mejor le acomode, es inicuo. He dicho que esta tesis es local, transitoria y controvertible, y voy á demostrarlo.

Nuestro Código Civil, Art. 1^o y 2^o del Título 4^o, Sección 2da. establece:

« Los hijos nacidos fuera de matrimonio, de padres que al tiempo de la concepción de aquellos pudieron

casarse, aunque fuera con dispensa, quedan legitimados por el subsiguiente matrimonio de los padres.»

« En cuanto á los hijos que tuvieren su domicilio de origen en la República, *este Código no admite otros modos de legitimación.* »

Estos artículos concuerdan con el 331 del Código Francés, con el 327 del Holandés, con el 253 del Napolitano, con el 178 del de Vaud, y aun con Goyena en el artículo 118. Pero en España hay el Rescripto del Rey ya aludido, establecido también como *Rescripto del Príncipe* en el Código Sardo. Ahora bien, ¿cómo puede interesarnos á nosotros un drama cuyo principal objeto es combatir con gran indignación una ley que entre nosotros no existe? A lo sumo podrá hacemos exclamar: ¡Qué atrasada está la legislación en España!

Pero esto mismo no da índole nacional á la obra, porque sólo tiene índole nacional (que no excluye la general humana) lo que se arranca de las entrañas de una nacionalidad, no de su más exterior y leve corteza. Con efecto, de un día para otro, el tal *Rescripto* desaparece en España, y tenga usted buenas noches, se acabó *La Pasionaria*. ¿Quién podría tolerar su representación? ¡Ahí tenéis, filósofos—poetas, epilépticos-socialistas, las consecuencias de vuestro decantado tras-

cidentalismo ! ¡Una obra de arte cuya vida depende de un Rescripto más ó menos! ¡Cuán distinto si le dierais por única base y cúspide la hermosura! ¡Si pintarais las luchas, las pasiones y los vicios sociales sin otro norte que la realización de la belleza que en sí misma lleva la utilidad! ¿No es útil el estudio y contemplación de la naturaleza? Y el arte que la refleja, interpreta y da relieve, sin violentarla ni hacerla servir á fines antojadizos, no ha de ser útil también? Pero sigamos adelante.

La otra tesis, más general, que corre al lado de la primera, con grave perjuicio de la claridad de la concepción y de la firmeza en el desenvolvimiento de la acción, es esta: «La mujer seducida y convertida en madre, no tiene medio alguno para obtener de su seductor la reparación de su honra y la legitimación de su hijo, luego la ley es inicua.» El hecho es cierto en muchos casos, pero la conclusión es absurda. No hay aquí iniquidad alguna en la ley, sino imposibilidad, en el mayor número de casos, de comprobar el hecho. Si el hecho se probara, la ley obligaría al reconocimiento. ¿Hay iniquidad, ni siquiera deficiencia en la ley, porque el juez no posea el dón de adivinación, y necesite de prueba legal para proceder? Hay aquí una deficiencia humana, y el legislador, que no puede hacer que no la

haya, el legislador; que como ha dicho un jurisconsulto, no tiene sino *la elección de los males*, ha establecido como requisito indispensable, no la prueba de conciencia, sino la prueba legal. ¿Hay cordura en apellidar *iniquidad* á lo que constituye la más sólida é imprescindible garantía del orden social? Lo inicuo sería que la ley dejase á merced de cualquier viciosa calumniadora la honra, el estado y la fortuna de los individuos.

Pero no paran aquí los líricos arranques de Marcial contra la ley. Todavía hay otra tesis accesoria, desarrollada en la Esc. 9^a. del acto 2^o, y que consiste en tildar de infame á la ley que castiga al que roba un alfiler y no al que roba la honra de una joven. Pero la razón es obvia. El alfiler se toma sin *consentimiento de su dueño*, y la honra de la mujer no. Sería odioso é intolerable que la ley se entrometiese á castigar esos actos secretos cometidos por mutuo convenio y placer. A esto contesta Marcial que si la falta es de los dos, ¿por qué sufre la mujer el desprecio social y el hombre es bien admitido en todas partes? ¿Pero mi aturdido militar! ¿No ve Vd. que aquí ya nada tiene que hacer la ley? ¿No ve Vd. que de esto sólo tiene la culpa la opinión, que descarga su desprecio sobre la seducida y no sobre el seductor? La ley no castiga á ninguno de los dos; la ley, por otra parte, no hace á la naturaleza

humana, es ésta la que produce á aquélla. Si la ley se hiciera para ángeles sería muy diverso.

Y aun me atrevo á afirmar que la opinión no va tan descaminada como se pretende, al ser más severa con la mujer en este punto. La mujer es, con efecto, la base del hogar, su ángel custodio, la que lleva en sus entrañas los hijos, y su honor es, por lo mismo, mucho más sagrado (y su pérdida más lastimosa é irreparable), que el del hombre. Además, por su misma naturaleza, las señales del deshonor de una mujer son sensibles y chocantes. Su estado, que no sé por qué ha dado en llamarse *interesante*, el hijo que cría á sus pechos, son otras tantas acusaciones públicas y vergonzosas. Y si quiere comprobarse esto por sí mismo evidente, supóngase que un hombre se atreviese á presentarse en sociedad con un hijo natural de la mano. ¿No causaría escándalo, no atraería sobre sí una inmediata condenación? Y si así no fuera, ¿por qué si tantos son los seductores, son tan escasos los que á dar tal espectáculo se atreven? Debe, por último, observarse que la mujer, cuando se entrega, sabe y conoce la manera de ser de la sociedad.

Con lo que antecede creo que queda irrefutablemente demostrado que *las bases* en que *La Pasionaria* se apoya son absolutamente pobres, inconsistentes y deleznable. Entro ahora á examinar su ejecución.

En cuanto á la acción, en los dos primeros actos está hábilmente conducida, hasta el punto que casi llega á disimularse que sea un drama de tesis. Pero en el tercero, que es el último, el autor, ó falto de inspiración, ó sobrado de fiebre, no desata sino que rompe la trama en mil pedazos, arrojándola á la cabeza del público, que ante semejante catástrofe se queda atónito y desconcertado. La acción, pues, se precipita, cae y se despedaza miserablemente. Veamos cómo.

El tan maltratado *Rescripto del Rey*, exige, para el reconocimiento del hijo por parte del padre, la afirmación de la paternidad por parte de la madre, legalmente manifestada. Petra puede, pues, con arreglo á la ley (á pesar de ser tan inicua) burlar la infamia de Justo con sólo negarse á reconocerle por padre de Margarita. Pero esto, que era lo natural y verdadero, no convenía á la tesis del autor, en cuyas aras ha de sacrificarse, verdad, naturalidad, arte y demás pequeñeces que deben inclinar la cerviz ante las, según hemos visto, trascendentalísimas tesis. Para ello hace que en una escena traída por los cabellos (si las hubo alguna vez), Margarita, que es una criatura, diga á Justo, estando Petra escondida y escuchándole, que ya no quiere irse con ésta, porque no le puede dar las muñecas y vestidos que en su nueva casa le regalan. Sin más ni más, Petra, dando una im-

portancia á esta declaración que ninguna madre de este mundo le daría, consiente en firmar el documento en que consta que Margarita es hija de Justo, perdiendo su hija para siempre y dando á su padre el triunfo de sus infamias, en premio, sin duda, de haberle sonsacado el cariño de la chicuela! Esto es el colmo de lo absurdo. A renglón seguido, Margarita vuelve á ponerse del lado de Petra (fíese Vd. de mequetrefes!) y ésta, al ver que la pierde, y exasperada porque Justo ha lastimado á su hija, mata á su seductor de una puñalada, y se enloquece. Vienen Marcial, el Juez, D. Perfecto, etc., y el primero termina el drama arrojando (con la boca) la insignia de la autoridad á los pies de Petra, y, acusando de inicua á la ley, declara Juez á la mujer que mata. Más cuerdo fuera que acusase la solemne tontería de Petra, quien teniendo la venganza en sus manos, la entrega á Justo en premio de su última y criminal acción. Esto no es obra del talento, sino el delirio y la orgía de una imaginación enferma y calenturienta. Esto es absurdo, falso, y en mi sentir, detestable.

Las inverosimilitudes no escasean en *La Pasionaria*. En el primer acto se pone á Petra en conocimiento del público contando doña Lucrecia que ha sido aquella arrojada del templo con su hija por darse golpes de pecho y hacer muchos visajes. ¿En qué parte del mundo, señor

Cano, sucede semejante cosa? ¿No es esto ya un lujo de calumnias á la sociedad? En el último acto, don Perfecto, impuesto de que Petra es hija suya, entra (escena última) pidiendo justicia contra ella, ¿Es esto posible?

Entre los caracteres, el que primero merece fijar nuestra atención es Marcial. Este personaje tiene un fondo de sentimientos generosos que le hacen simpático, pero es tan aturdido y alocado que muchas veces nos vemos forzados á dar la razón á los que le combaten. Su lirismo importuno é inocentón así como su desprecio á toda autoridad, llegan á hacerse intolerables. Marcial ha encontrado por la calle á una mujer con su niña, á quien unos vigilantes llevaban presa por mendigar sin autorización, y sin más ni más embiste con ellos á sablazos y pone en libertad á la mujer. Si esto no es locura, que venga Dios y lo vea. Este lance, ante un público latino, y sobre todo, ante un público español, podrá ser aplaudido á causa del prurito de rebelión contra toda autoridad, contra todo freno, que inficiona á nuestra raza, haciéndola inepta para el buen gobierno y la verdadera libertad; pero tengo para mí que ante un público inglés sería silbado. No sé que haya cosa más puesta en razón que el prohibir la mendicidad discrecional, con la cual se expone al público á cada paso á ser indigna-

mente explotado; pero Marcial juzga de distinto modo, y no sólo es juez, sino ejecutor, por su omnipotente voluntad y su infalibilidad indisputable. ¡Claro! ¿Qué importa que, como le observa el juez, él no tenga jurisdicción? ¿Qué importa que, de proceder todos lo mismo, la tranquilidad pública se torne en una merienda de negros? Él alegará en su favor. . . una botaratada:

Contra todo delincuente
Llevo aquí un juez competente
(*Por el corazón*)
Que no admite apelación

Podría formarse un precioso ramillete de expresiones de Marcial, tan peregrinas como estas. Ya antes había dicho que

El que sirve á la Justicia
Ofende á la Autoridad,

porque la autoridad le dió su merecido, aunque hizo mal en soltarle tan pronto. Más adelante afirma muy orondo que para pasar por cuerdo en España es necesario ser un desvergonzado, un calumniador y un ladrón. ¡Y los españoles aplauden estos brutales insultos! ¡Pobre Marcial! Estas calumnias contra la sociedad no merecen ser tomadas en cuenta. Compadecemosle. Quizá estaba ofuscado al decir tales lindezas. ¡En un momen-

to de rabia se dicen tantos disparates! Pero lo peor del caso es que á cada instante reincide en ellos. Todavía concluirá declarando que el delincuente ha sido la iniquidad de la ley; que la insignia del Juez debe caer por trofeo á los pies de una insensata; que el Juez es cómplice de Justo (siendo así que poco antes había aquél demostrado lo contrario) y que el verdadero Juez es. . . LA MUJER QUE MATA! ¡Pobre Marcial! Está loco y toco de remate. . . lo cual no quiere decir que no diga algunas verdades, según la reza el refrán.

El carácter de Angelina es inconsecuente. En el primer acto aparece como una mujer interesada y frívola, pero susceptible de dolerse de las desgracias ajenas, y con cierto tinte simpático. En los dos restantes es un corazón de roca, una mujer por todos lados vil y despreciable. El de Don Perfecto es débil, inseguro y borroso, y el de Margarita doblemente exagerado. Al principio pone en su boca ideas y expresiones patéticas y sentimentales, sumamente impropias de su edad. Véase, si no, lo que sigue:

MARGARITA: ¿ Dónde voy ?

ANGELINA: A ver el mar.

MARGARITA: Ya lo he visto antes de ahora.

¿ Es mucha agua que se mueve ?

ANGELINA: ¡ Y amarga cuando se bebe.

MARGARITA: « ¿ Como el agua que se llora ? »

Más adelante, preguntada por doña Lucrecia (quien había contado antes el caso de una modista que prometía matarse si se le moría su hijo) en qué pensaba, contesta :

En la mujer que se mata
Si se le muere su niño.

Y bien, esta patética, precoz y sentimental criatura se convierte luego, merced á una muñeca y un vestido, en un corazón duro que rechaza á su madre, á quien poco antes no cesaba de recordar y llamar. En uno y otro caso hay exageración evidente, y unir los dos extremos en una misina criatura, con pocas horas de intervalo, es inaceptable.

Otra cosa incomprensible es que don Perfecto resulte padre de Petra. ¿Qué efecto produce este hecho en el desenvolvimiento del drama? Absolutamente ninguno.

Pero si esta obra adolece de tan graves é insanables defectos, si es tan débil su contextura, y su acción, en vez de desenvolverse, se precipita y estrella en lo absurdo ¿dónde se halla el secreto de su éxito? En primer lugar, en que está cubierta con el ropaje brillante que el talento del autor le presta. Hay también (además de qué, como antes observé, la acción está hábilmente conducida en los primeros actos) algunas situaciones verdaderamente cómicas, como aquella

en que se descubre que la prestamista usurera es la misma doña Lucrecia; hay otras patéticas y bien sentidas. Abundan en boca de Marcial los dichos agudos, contundentes, incisivos, intensos, brillantes, y algunos conceptos elevados y grandes. En una palabra, la obra, endeble y flaca en su esencia, está ejecutada exteriormente con inspiración y brillo, si bien no de aquellos que brotan espontáneamente del genio, sino de esos otros de menos quilates, productos de la fiebre y del delirio. Es un drama febriciente y convulsivo. Añádase que los pueblos latinos, y muy especialmente la raza española, es esencialmente revolucionaria y está siempre dispuesta á aplaudir todo ataque á la autoridad y al orden establecido, y no extrañará ya tanto el éxito inmerecido de *La Pasionaria*. Pero estas fiebres pasan, y la verdad serena vuelve á recobrar su imperio y á otorgar sólo el lauro de la inmortalidad á las obras que ella elevadamente inspira. *La Pasionaria*, es pues, en mi opinión, netamente formulada, un drama esencialmente malo. cubierto de un brillo febriciente.

Tal vez piense alguno que hubiera sido más conveniente esperar, para juzgar esta pieza, á que se amortiguara un tanto el ruido que ha producido. Yo pienso de otra manera, y no vacilo en arrojar mi piedra allí donde más resuenan los aplausos, creyendo cumplir así

más acertadamente con el deber de dar la voz de alerta á los que incautamente pudieran dejarse arrastrar por esos perniciosos imanes. Somos un pueblo joven y viril, y debemos aspirar á un arte más sano y más robusto

Respecto de la representación de anteanoche, diré que el señor Calvo, aunque algo ronco, personificó bien á Marcial. No creo, sin embargo, que sea un papel de los más adecuados á su brillante talento. El señor Jiménez tampoco pudo desplegar en el borroso carácter de don Perfecto sus varias y apreciabilísimas facultades. La señora Contreras estuvo bien; pero al volverse loca sus gritos y sollozos eran tan fuertes que fué imposible escuchar las palabras de Marcial, ni aun desde las primeras tertulias.

En general, la representación ha sido buena. ¡Lástima no poder decir otro tanto de la obra!





EL ALCALDE DE ZALAMEA

Después de la segunda representación de *La Pasionaria*, subió á la escena del Teatro Nacional el admirable drama de Calderón titulado, *El Alcalde de Zalamea*. El salto es mortal. Desde el arte falso, de aparato y relumbrón, hasta el arte de la verdad iluminada por el genio. ¡Y sin embargo, el público se siente mucho más entusiasmado con el primero que con el último! Bien hace el señor Calvo en repetir una y otra vez *La Pasionaria*, y bien hará si no nos vuelve á dar *El Alcalde*, ni nada que se le parezca. El eminente actor español debe hacerse la reflexión del gran Lope:

Y pues el vulgo es el que paga, es justo
Hablarle en necio para darle gusto,

Notables vicisitudes ha experimentado la crítica calderoniana. Los titulados clásicos del siglo pasado y comienzos del presente pretendieron juzgarle con arreglo á cánones derivados del teatro antiguo, de aplicación imposible al moderno, y por otra parte, puramente externos. Para juzgar á Calderón contaban por los dedos las infracciones á las decantadas y falsas unidades, y las faltas de historia y geografía, que en los dramas ideales de Calderón, son meramente convencionales, como en muchos pasajes de Shakspeare. La revolución romántica que tan inpetuosamente dió al traste con tanto precepto ridículo, con tantas preocupaciones añejas, con tantas estrechas miras, reaccionó también contra ese mezquino juicio y levantó el nombre de Calderón á las nubes. Como esta revolución tomó en Alemania, que fué su cuna, un tinte religioso y católico, halló en Calderón, el poeta católico por excelencia, la más espléndida bandera que pudiera desear, y de ahí que Guillermo Schlegel, el gran crítico que tan profundamente estudió el teatro antiguo y el de Shakspeare, acabase por colocar á Calderón por encima de todos. Esta reacción, no cabe negarlo, fué como todas extremada. Hoy la crítica vuelta á un estado de equilibrio é imparcialidad que antes no tenía, reconociendo en Calderón un genio de primer orden, superior en potencia, intensidad y vuelo á

todo el teatro francés, reconoce también que si por la grandeza de las concepciones merece el primer puesto en absoluto, en la ejecución no es posible, en general, tributarle esa misma alabanza. Y como la ejecución, en lo que no es una mera exterioridad, es de tan elevada importancia en las obras artísticas, la crítica serena y razonada no puede poner en absoluto á Calderón sobre todos los dramaturgos del mundo. No hay necesidad de tanto. Gloria inmensa es para este príncipe de la escena española, el poder ser llamado, en cuanto al conjunto, uno de los tres mayores, y en cuanto á la potencia de concepción, el mayor.

Pero la crítica moderna, si bien mucho más amplia y sólida que la antigua, no está libre de pasión ni de extravío, y así, Calderón es blanco hoy todavía, por una parte, del espíritu antireligioso de la época, encarnado en algunas valientes y altas individualidades; y por otra, de la saña y desdén injustos y absurdos, pero evidentes, con que la crítica francesa (salvo honrosas excepciones) mira todo lo que es gloria y ornamento del genial espíritu español, mil veces más rico y espléndido, aunque también (y quizá por eso mismo) más despilfarrado, que el ingenio francés.

Así, Carducci, espíritu valiente, aunque bastante febril, poeta realista y clásico en el verdadero sentido de

la palabra, encarnación violenta y rabiosa del espíritu antireligioso, no menos ilustre crítico que gran poeta; al juzgar á Calderón, casi parece no ver en él al poeta, sino al católico; no al intérprete y representante de una gran nacionalidad, próxima á derrumbarse, pero todavía soberana y potente, y como tal estupendo, sino al órgano del absolutismo y la hoguera. Extraviado por la pasión, se olvida, pues, de la buena crítica, que manda juzgar á cada uno según el medio en que vive, y llega en su obcecación hasta afirmar que el célebre monólogo final de Segismundo en *La Vida es sueño*, esa síntesis poderosa y profunda del escepticismo humano de todos los tiempos (desde Salomón, que rodeado de riquezas y placeres exclamaba: *vanitas vanitatis, et omnia vanitas*) es sólo un consuelo que el poeta, sintiendo próxima la ruina de su patria, le propinaba antes de bajar ésta á la tumba, á fin de que, juzgando un mero sueño a vida, fuese á dormir resignada y tranquila el sueño de la muerte. Esto es pequeño é indigno del criterio del alto poeta italiano.

En cuanto á la antipatía francesa, nosotros, que nos hemos vuelto unos insulsos imitadores de la frivolidad parisiense (no de lo que en Francia hay de sensato y cuerdo); nosotros, que hemos decidido embadurnar de francés el castellano, llamando rancio y arcaico á todo

escrito español en donde no se observa la mezquina sintáxis francesa, único medio de ingertar en el castellano las ideas modernas, (según el sabio sentir de los que ni por las tapas le conocen); (¿qué importa que haya Valeras en el mundo? . . . ¡con no leerlos! . . .) nosotros, digo, nos hemos contaminado del desdén francés para con la literatura española, y esta es la hora en que se pretende desenterrar la antigua y mezquina crítica pseudo-clásica (eso no es rancio ni arcaico) para descargarla sobre la cabeza de Calderón. ¡Bien por los galicultistas! Pero dejemos estas vulgaridades.

He dicho que Calderón no suele ser tan perfecto en la ejecución de sus dramas como es grande en sus concepciones; pero como para darnos una prueba de que cuando quería alcanzaba á ser perfecto, y aun perfectísimo, en la ejecución misma, nos ha dejado *El Alcalde de Zalamea*.

Este drama tiene antecedentes en Lope de Vega, pero entre estos y el de Calderón media un abismo. Por otra parte, el carácter de Pedro Crespo le pertenece á el último por completo.

En esta obra incomparable, en que la crítica no tiene casi nada que hacer, sino es exponer sus bellezas, el interés que en la curiosidad despierta el enredo y la intriga de otros dramas calderonianos, no ha usurpado el

puesto al legítimo placer estético que ha de buscarse en el drama. Toda la acción se desenvuelve con sobriedad y sencillez; nada falta, nada está demás. Los caracteres, punto en que Calderón, como casi todos los grandes dramaturgos españoles, se detienen con poco esmero y escasa fuerza analítica, son en el drama de que trato, admirables, maravillosos, dignos de Shakspeare. Nada más humano, más español, y más individual á un mismo tiempo, que el carácter de Pedro Crespo. Hay en él una mezcla admirable de altivez y respeto, de energía y templanza, de severidad y ternura, de honor incorruptible y villanesca socarronería, que asombran y maravillan. Bueno fuera que meditasen un poco en él los que juzgan dar pruebas de *carácter* armándose de procacidad y de insolencia. Este carácter, como toda la obra, es un dechado de arte realista, acabado y grande. ¡Y esto en el más idealista de los poetas!

Otro carácter no menos notable y bien dibujado que el primero, es el de don Lope de Figueroa. Hé aquí como se expresa á su respecto el crítico francés Viel-Castel:

«Hállase toda la valiente originalidad de Calderón en el modo de concebir el papel de don Lope de Figueroa. Tenía que pintar un personaje histórico: don Lope era uno de los más ilustres caudillos de aquellas

tropas que en el siglo XVI pusieron tan alta la gloria de las armas españolas. Ignoramos si Calderón ha sacado de la tradición los rasgos que ha prestado á don Lope ; pero nos le muestra tan animado y vivo, que no puede uno resolverse á mirarle como pura ficción poética. El afecto y temor unidos que inspira á sus soldados ; sus preocupaciones militares, mezcladas con tanta rectitud, bondad y grandeza ; su urbanidad noble y fina, que vence, sin poder contenerlos del todo, los arranques de impaciencia brusca á que sus achaques le llevan : este es ciertamente el ideal del antiguo guerrero : no conocemos en el teatro carácter más acabado ni mejor sostenido ».

Pero en este drama no sólo los caracteres principales son dignos de admiración, sino hasta los de segundo y tercer orden. Todos son de una realidad palpitante. El capitán don Álvaro es una viva encarnación, por contraste con Figueroa, del soldado, no por sed de gloria, sino por sed de aventuras. Fiado en sus fueros militares, no retrocede ante ninguna tropelía, y llega á ser, según la enérgica expresión de don Lope, *bandido con uniforme*. Este tipo, muy propio del tiempo en que la acción se desenvuelve, es todavía y será por mucho tiempo, sobre todo en época de guerra, de una verdad indisputable.

Digno de mención es también el carácter de don Mendo, hidalgo arruinado, tan orgulloso de sus pergaminos, como vacío de bolsillo y de estómago. Este personaje, también de una gran verdad, forma magnífico contraste con el Alcalde, así como don Lope con don Álvaro, y completa admirablemente el cuadro. Pero después del primer acto, huelga evidentemente en la trama y por eso, sin duda, López de Ayala le ha omitido en su refundición.

Entre tantas perfecciones, dos escenas notaré especialmente admirables en este drama.

Es una la última del acto segundo, en la cual Pedro Crespo, su hija Isabel y su sobrina Inés, después de la tierna despedida de Juan, se quedan contemplando desde la ventana, tristes y melancólicos, la senda por donde éste acaba de marcharse. Es este un cuadro íntimo de hogar, tan verdadero, conmovedor y sencillo, que hace asomar las lágrimas á los ojos.

Tal escena es de una simplicidad homérica, porque el romántico Calderón se transforma en este drama en un poeta realista y clásico. En presencia de ella, siéntese más repugnancia que nunca por esos dramas de efectismo y bambolla, que con todas sus retorsiones, no alcanzan jamás á producir, ni con mucho, una emoción tan verdadera y profunda. Esa es la cima del arte.

La otra escena es la en que Crespo, recién nombrado Alcalde, pone á un lado su vara, y suplica á don Álvaro, de rodillas, que restaure, casándose con Isabel, el honor que le ha manchado. Para esto le ofrece entregarle su hacienda toda, y hasta venderse él y su hijo como esclavos para aumentar el dote. La súplica ternísima del anciano, á quien le ha ajado, y puede perder para siempre, toca en lo sublime. Pero don Álvaro contesta negándose insolentemente, y entonces el suplicante humilde se torna en juez implacable, y la justicia, admirablemente hermanada con la venganza personal, se cumple rigurosamente. Nada hay que añadir á la exposición de tan magistrales escenas.

Debe también notarse, por cuanto contribuye á dar riqueza humana al carácter del Alcalde, la escena en que éste manda poner preso á su propio hijo. Cualquier autor efectista, ó menos conocedor del corazón humano, hubiera aprovechado la ocasión para hacer que su héroe ostentase toda la firmeza incontrastable de su integridad; Calderón por el contrario, la aprovecha audazmente para mostrarnos á Crespo más humano y más real que nunca. Por eso, cuando le observan á éste que es demasiado rigor el prender á Juan, exclama alto:

Y aun á mi padre también
Con tal rigor le tratara.



Y luego añade para sí socarronamente:

(Aquesto es asegurar
Su vida, y han de pensar
Que es la justicia más rara
Del mundo).

.....
(Yo le hallaré la disculpa).

Este drama, como se ve, es de todo en todo realista. Pero ¡qué realismo tan acendrado y tan grande! El honor no es, como en otros dramas del mismo Calderón, convencional y mal entendido, ni lo sustenta un caballero; sino legítimo y mantenido incólume por un villano. D'Esmenard, traductor francés de *El Alcalde de Zalamea*, dice con este motivo: «Fué valor el poner en escena un hidalguillo para cubrirle de ridículo, y un oficial para entregarle á la justicia civil, despojándole del privilegio de ser juzgado por los tribunales militares: esto era atacar á la vez á la nobleza y al ejército, que en todos los países monárquicos forman dos clases temibles.»

Este drama demuestra también cuán grande es el error de los que piensan todavía que los fueros municipales de España perecieron en Villalar con Padilla, aplastados bajo el cetro de la casa de Austria. El espíritu municipal se conservó en España con vigor. Felipe

II (bajo cuyo reinado pasa la acción) no quebrantó en lo esencial los fueros de Aragón, y los de Cataluña y Valencia conservaron toda su extensión y fuerza hasta el advenimiento de la casa de Borbón, que aniquilando los fueros tradicionales, introdujo el sistema centralista francés. Esto es ya de notoriedad histórica. Prueba además este drama que el espíritu monárquico no consistía en España en esa adoración servil al esplendor de la corte, como sucedía en Francia en tiempo de Luis XIV, sino en el espíritu religioso, que miraba, y con razón, á la casa de Austria, como á la más potente y decidida sostenedora del ideal católico. No había, pues, ni sombra de servilismo en el entusiasmo español por la monarquía, y los límites de este entusiasmo los indica Calderón, por medio de Crespo, en estos cuatro versos, cifra y compendio del alma española de aquellos tiempos:

Al Rey la hacienda y la vida
Se ha de dar; pero el honor
Es patrimonio del alma,
Y el alma sólo es de Dios.

He dicho que este es un drama realista y clásico. Con efecto, en él no hoy-rastros de ese convencionalismo de Calderón, no falta suya, sino consecuencia inevitable de ser el gran intérprete de una civilización en cierto modo

convencional y amaneraña, cual era la de España entonces. Y permítaseme una observación que justifica plenamente mis doctrinas literarias. Calderón, sin nada que le ligase con la antigüedad; representante de una civilización que nada tenía de común con la antigua; monarca de un teatro absolutamente indígena y original, llega en su creación más perfecta á hacer un drama clásico en el verdadero sentido de la palabra; llega á escribir como lo hubiera hecho un gran dramaturgo griego, si en su tiempo y en España hubiese nacido; es decir, alcanza el ideal de verdad y sencillez que es el mayor timbre de la literatura helénica. Esto significa que por cualquier senda que se camine, al llegar á la perfección se llega al clasicismo legítimo. De aquí esa solidez que se advierte en todo el drama, y esa lozanía perenne de que se nos muestra revestido. A esta solidez contribuye muy principalmente la base sobre qué la obra se sustenta. ¿Cuál es ella? ¿Socialista, revolucionaria, delirante acaso? No; la base consiste en el honor, sentimiento noble, moral, eternamente humano, modificado luego por el carácter español y por el individual de Crespo. Y este es también, según observa Stapfer, el secreto de esa solidez envidiable del arte antiguo. «Shakspeare, dice este eminente crítico francés, hace uso de un término sumamente curioso para

designar todo lo hueco y falso, lo que sólo tiene una vana apariencia: *modern*, dice algunas veces, en ocasiones que nosotros diríamos vacío ó jactancioso. ¡ Indirecto, pero expresivo homenaje tributado á la sólida hermosura de lo antiguo!»

El único lunar que puede hallarse en el *Alcalde de Zalamea* es el lenguaje empleado por Inés en la dramática escena del bosque, harto impropio de tan terrible situación. Y no porque Calderón deje de poner en boca de ella, en el relato de su deshonra, expresiones sencillas, eficaces y oportunas, como cuando Inés no se atreve á desatar á Crespo,

Porque si una vez te miras
Con manos y sin honor,
Me darán muerte tus iras;

y aquellas otras en que dice

Que ya no pedía al cielo
Socorro, sino justicia;

sino porque en seguida paga tributo al mal gusto de su tiempo, perdiéndose en encarecimientos pomposos que nada añaden á tan concisas y enérgicas expresiones. Este pequeño lunar ha desaparecido en la refundición, que es excelente (para que no haya regla sin excepción), si bien llega hasta añadir alguna escena que, aunque de sabor calderoniano, no se halla ni apuntada en el



CID RODRIGO DE VIVAR—UN DRAMA NUEVO



Crónicas y leyendas están de acuerdo en que habiendo el Cid muerto al conde Gómez de Gormaz, en venganza de la injuria hecha por éste á Lain Calvo, se casó luego con la hija del conde, Jimena Gómez, por haberlo ella así exigido del rey D. Fernando. Así se lee en la *Crónica rimada* del Cid, en el *Poema*, y en el *Romancero* del Cid, muchos de cuyos romances se encuentran originariamente en aquélla, en forma harto más rústica. Así se lee también en Mariana. Estos datos, y el admirable carácter del Cid, que se refleja en su romancero, ha sido lo único que pudo aprovechar Guillén de Castro en sus *Mocedades del Cid*, obra admirable, no obstante su desarreglo, llena de viril y robusta poesía. en la que por primera vez se empleaba en el

original. Esto es, en mi concepto, ultrapasarse los límites en que debe encerrarse un refundidor respetuoso.

La representación de *El Alcalde de Zalamea* ha sido por todos conceptos digna de tan grande obra. Rafael Calvo ha sabido hacer ver en el carácter de Crespo desde sus arranques más enérgicos hasta sus más delicados matices. El eminente actor español se ha mostrado á la altura de su talento y de su merecida fama. En la escena de los «respetos» estuvo felicísimo. Reciba mis más entusiastas aplausos. El señor Jiménez hizo un don Lope irreprochable: con esto está dicho todo.

La representación de *El Alcalde de Zalamea* dejará recuerdo indeleble en las personas de buen gusto que á ella han asistido. En presencia de obra tan magnífica y perfecta no hay sino abandonar el escarpelo de la crítica para arrojar coronas á la memoria del poeta inmortal.



CID RODRIGO DE VIVAR—UN DRAMA NUEVO



Crónicas y leyendas están de acuerdo en que habiendo el Cid muerto al conde Gómez de Gormaz, en venganza de la injuria hecha por éste á Lain Calvo, se casó luego con la hija del conde, Jimena Gómez, por haberlo ella así exigido del rey D. Fernando. Así se lee en la *Crónica rimada* del Cid, en el *Poema*, y en el *Romancero* del Cid, muchos de cuyos romances se encuentran originariamente en aquélla, en forma harto más rústica. Así se lee también en Mariana. Estos datos, y el admirable carácter del Cid, que se refleja en su romancero, ha sido lo único que pudo aprovechar Guillén de Castro en sus *Mocedades del Cid*, obra admirable, no obstante su desarreglo, llena de viril y robusta poesía. en la que por primera vez se empleaba en el

teatro tan magnífico asunto. Aprovechó también Guillén de Castro algunos romances, que introdujo en su obra, en lo cual obró acertadamente, pues logró dar á su asunto mayor frescura y colorido. Pero lo que pertenece por completo á Guillén de Castro (además de la disposición y ejecución del asunto) es el carácter de Jimena. Este es su mayor título de gloria. El romancero del Cid, fuera del rasgo antes citado (y que no sé si le favorece mucho), no nos presenta á Jimena sino después de su desposorio con Rodrigo de Vivar. El aspecto bajo el cual Guillén de Castro la estudia, es, pues, una creación tan original como admirable.

Corneille, que imitó este drama, introduciendo así en Francia la verdadera tragedia, como introdujo la comedia por medio de *Le menteur* (imitación no por cierto mejorada de *La Verdad sospechosa*), nada pudo añadir á este carácter, que es en su *Cid* un simple traslado del original español. Cuanto hay de fundamentalmente bello en la obra de Corneille existía ya en el drama originario. Así lo reconoce Voltaire, y así lo reconoció Corneille mismo al tratar de explicar el éxito portentoso que *El Cid* obtuvo en Francia. Dice:

.... Me atrevo á afirmar que este feliz poema no ha obtenido un éxito tan extraordinario sino porque en él se ven las dos condiciones capitales que este gran

maestro (Aristóteles) exige á las excelentes tragedias... La primera es que el que sufre y es perseguido no sea del todo malvado, ni virtuoso del todo, sino un hombre más virtuoso que malvado, quien, por algún rasgo de debilidad humana que no sea un crimen, da en una desgracia que no merece; la otra, que la persecución y el peligro no provengan de un enemigo, ni de un indiferente, sino de una persona que debe amar al que padece y ser amada de él. Hé ahí, hablando francamente, la verdadera y sola causa de todo el éxito de *El Cid*, condiciones que no es posible negarle sin cegarse uno mismo para ser con él injusto ».

Y bien, estos dos fundamentos en que se basan las excelencias de *El Cid*, se hallan exactamente en «*Las Mocedades*.» Pero si Corneille toma lo fundamental de su obra del drama citado (sin perjuicio de traducir algunos bellísimos detalles) no es menos despreocupado para imitar la disposición de las escenas ni para traducir algunas *ad pedem literae* de otra obra española en que se trata el mismo asunto. Me refiero á *El honrador de su padre*, de Juan Bautista Diamante, imitación también de *Las Mocedades*, y no anterior, como erróneamente afirma Voltairè. El modo de presentar á la *Infanta*, los sentimientos que le atribuye, la escena toda del bofetón, la relación que hace el Cid al rey de su combate

con los moros, justifican plenamente lo que digo. ¿Qué es, pues, lo que pertenece á Corneille en *El Cid*? Nada más que una mayor regularidad, un sello más artístico en el estilo, y una variante en el desenlace. Pero si ha ganado en esto la obra del gran dramaturgo francés, no puede dudarse de que ha sido sacrificando en parte la viveza, frescura y colorido que rebosan en el original. En la tragedia francesa vemos la belleza interior del alma del Cid; pero en la comedia española se nos muestra más rico de atributos externos, le vemos más vivo y patente, y más conforme, por lo tanto, con las imaginaciones que á su respecto nos vemos forjado: en una palabra, más legendario y más poético. En prueba de ello, señálese en *El Cid* una pintura tan viva y sintética de Rodrigo como ésta de *Las Mocedades*:

DOÑA URRACA

Será un bravo caballero,
Galán, bizarro y valiente.

JIMENA

«Luce en él gallardamente»
«Entre lo hermoso lo fiero.»

DOÑA URRACA

¡ Con qué brío, qué pujanza,
Gala, esfuerzo y maravilla,
Afirmándose en la silla
Rompió en el aire una lanza!

Respecto del desenlace en ambos dramas, sucede algo curioso. Dice Corneille que habiéndole parecido repugnante (á pesar de ser tradicional) el que Jimena consienta sin reserva en casarse con el Cid, como sucede en Guillén de Castro, ideó uno más decoroso, haciendo que Jimena aceptase para más adelante el matrimonio. Siendo posible que sobreviniera algún obstáculo en el largo tiempo que había de transcurrir, su aceptación parece más decorosa, y concuerda mejor con las persecuciones, que en cumplimiento de su honor, y desagravio de la memoria de su padre, había emprendido contra su adorado Rodrigo. Habilidad hubo en esto, por cierto, y tal final es muy superior al indecoroso de Diamante; pero queda, á pesar de todo, muy por debajo del de Guillén de Castro. Con efecto, mucho más digno y verosímil es que Jimena acepte sin reservas el ser esposa del Cid, á los tres años de la muerte de su padre (tiempo que dura la acción en el original español), y después de haberse ilustrado con mil hazañas diversas, que no su aceptación á plazo, á las veinticuatro horas de haber Rodrigo dado muerte al Conde Lozano. Esto último es absurdo é inaceptable, dado el gran carácter de Jimena; pero la culpa aquí, más que de Corneille, es de la unidad de tiempo, cuya observancia, en este como en muchos otros casos, conduce á lo absurdo.

En este siglo, dos autores españoles han vuelto á poner al Cid en escena. Hartsenbusch y Fernández y González. El primero toma como nudo de su trama la Jura de Santa Gadea (que es su título), y desechando lo aceptado por crónicas y leyendas, liga á aquel hecho memorable, los amores del Cid con Jimena Díaz, que nada tiene que ver con Jimena Gómez, cuyo padre pereció á manos del Cid. Esto es lo rigurosamente histórico, según puede verse en la «Historia del Cid» por el padre Risco. «El matrimonio de Rodrigo Díaz, dice este autor, con doña Jimena Gómez, no es otra cosa que una de las muchas patrañas que se han adoptado en nuestras crónicas contra la autoridad de los monumentos más auténticos, que sólo dan á Rodrigo por mujer á doña Jimena Díaz.»

En cuanto á Fernández y González, es el autor del drama *Cid Rodrigo de Vivar*, recientemente puesto en escena por la compañía de don Rafael Calvo. De él me cumple decir algunas palabras.

Sé de muchas personas que al sólo nombre de Fernández y González se han sentido escandalizadas. No podían comprender cómo el señor Calvo se atrevía á poner en escena una obra de autor tan justamente desprestigiado. Sólo la ceguedad ó la ligereza de juicio han podido ocasionar tales espasmos. Nadie podrá ne-

gar con justicia á Fernández y González grande y extraordinario talento. Sus primeras obras fueron la más hermosa promesa de una gran gloria literaria. Manifestaba una imaginación poderosísima, una fantasía capaz de grandes concepciones. Por desgracia, tan feliz promesa no llegó á cumplirse. El extravío de esa misma imaginación, por una parte, y por otra la necesidad, que le obligó á descender á la novela por entregas ahogaron cuanto bueno había en él, prostituyeron su ingenio, y en vez de ascender á la cima del arte, se despeñó en el precipicio de las más grotestas y detestables imitaciones de Dumas.

Pero porque tal haya sucedido ¿se han de desconocer y negar á libro cerrado los aciertos de su primera época? Contra tamaña injusticia bastará presentar el drama, que es ocasión de estas líneas, *Cid Rodrigo de Vivar*. Veamos cómo ha tratado este malogrado poeta el asunto creado por Guillén de Castro, imitado por Diamante, y más tarde de ambos por Corneille.

Desde luego advertimos notable diferencia en el carácter de Jimeña. En el original español y en la imitación francesa este personaje es víctima de una lucha sin tregua entre su amor por Rodrigo, que se mantiene potente aun después de la muerte de su padre y el deber en que juzga hallarse de vengar dicha muerte, pidién-

do al rey incansablemente justicia contra el matador. Cuando se encuentra con éste, su amor se desborúa y no tiene reparo en confesárselo, sin renunciar por eso á una venganza que estima necesaria hasta para hacerse digna del amor de Rodrigo. Del mismo modo, el Cid había muerto al conde en la persuasión de que, de no hacerlo, su afrenta no vengada le haría indigno del amor de Jimena. La ingenuidad de ésta llega hasta confesar al Cid, que si bien le perseguirá sin tregua, desea no obtener resultado alguno en su persecución. Esto dá lugar á una lucha sorda y tenaz en el alma de Jimena, llena de peripecias, en la que el amor acaba por sobreponerse y triunfar.

No es éste el carácter de la lucha que sostiene la Jimena de Fernández y González. Ella persigue á Rodrigo, más que por satisfacción de su honra, por anhelo real de venganza, contradicho y combatido por su amor, no ménos poderoso. Por esto se guarda bien de confesar á Rodrigo un cariño de que se avergüenza, y que desearía desterrar de su corazón, y al revés de lo que le pasa á la Jimena primitiva, si en ausencia del Cid siente la voz del amor, su vista la exaspera, y hace resonar más poderoso el grito de la venganza. En la Jimena de Guillen de Castro, la lucha se traba, pues, entre una pasión y un deber; en la de Fernández y González se

empeña entre dos pasiones (aunque el final sea uno mismo: el triunfo del amor). En la primera hay más grandeza moral, en la segunda un ímpetu más bravío. En aquélla hay más detenimiento analítico, en ésta más vigor sintético. La antigua despierta más simpatía y es más profunda; la moderna conmueve más y es más dramática. Puesto á decidirme por una ú otra, daría mi preferencia á la primera, pero sin negar por ello mi admiración á la última.

Ni Guillén de Castro ni Corneille pusieron ante los ojos del espectador, el desafío del Cid con el conde Lozano. En el sentir del segundo, esto hubiera sido menoscabar la simpatía que debe el Cid inspirar, infundiendo á la vez compasión hacia el ofensor de su padre. Fernández y González se ha atrevido á hacerlo, sin embargo, y ha salido airoso de la prueba. La escena del duelo delante de los secuaces de ambos contendientes; la muerte del conde; la desesperación de Jimena, que en ese momento acude, y la maldición tremenda que, cegada por el dolor y la cólera, lanza sobre su adorado Rodrigo; son otros tantos incidentes admirables, dramáticos, y de seguro efecto.

El autor moderno ha querido salvar la repugnancia del desenlace á que se refiere Corneille, haciendo que el conde, previendo su muerte, deje escrita una disposición

por la que ordena á Jimena que acepte la mano del Cid si éste la solicita. Esto salva, en efecto, lo repugnante del matrimonio; pero á costa del carácter del conde, que resulta así un tanto débil y decaído.

La pieza está, en general, dignamente presentada, y llena de antiguo sabor caballeresco. El carácter del Cid vigorosamente acentuado, sin imitaciones serviles, sobrepasa en ocasiones á sus antecesores. Los romances antiguos que pone en su boca (como con otros hizo Guillén de Castro) son una prueba de feliz instinto, pues contribuyen en gran manera á dar al héroe su verdadero colorido. Nada daña esto á la originalidad posible en esta clase de asuntos. Abundan las expresiones brillantes y los versos magníficos, siendo sobre todo de notar aquellos puestos en boca del Cid, cuando dice, al relatar sus victorias:

Y una vez sobre la silla,
Se iba ensanchando Castilla
Delante de mi caballo.

La última representación que nos ha ofrecido la compañía del Teatro Nacional, ha sido *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus. Este escritor es, en mi concepto, el príncipe de los dramaturgos españoles contemporáneos. Y no porque en fuerza de concepción, en inten-

sidad poética, en poder de fantasía no tenga en España rivales afortunados; sino porque nadie sabe concebir ideas dramáticas tan acertadas y felices; nadie pintar con más relieve los caracteres, manejar más hábilmente el diálogo, distribuir con tanta destreza las escenas y los actos, calcular los verdaderos efectos dramáticos, ni llegar á desenlaces á la vez tan naturales y sorprendentes. Otros le superan en condiciones *poéticas*; nadie le alcanza en cualidades *dramáticas*.

La más acabada de sus obras es, sin disputa, *Un drama nuevo*.

Adviértese en ella un sabor inglés y shakspeariano exquisito, que en nada perjudica á la originalidad de la concepción ni á la espontaneidad del estilo. Puede notarse alguna inverosimilitud, como cuando Yorik, desconfiando de que Shakspeare es quien le roba la honra, va á seguirle á las piezas interiores, en dõnde acaba de entrar con Alicia, y al ver entrar á Walton, se detiene con él largo rato. Verdad es que lo hace con el objeto de cerciorarse completamente; pero aun así no parece justificada esa calma en momentos tan críticos. Otro defecto, no ya sólo de este drama, sino del estilo del autor en general, es el tono sentencioso y dogmático con que á cada paso hace hablar á sus personajes; el afán que tiene de hacer que se eleven de continuo de lo que

en particular les acontece, á generalizar y derramar prodigamente máximas y sentencias. Esto da á *Un drama nuevo*, si bien en menor grado que á las demás obras del mismo autor, cierto aire dogmático y moralizador, y por lo mismo, cierta frialdad, que perjudican un tanto al efecto estético.

No obstante, estos defectos se olvidan en presencia de una concepción tan ingeniosa y feliz; de una trama tan bien y rápidamente conducida; de efectos dramáticos tan inesperados y naturales, de caracteres tan vivos y animados, y hasta de ese mismo estilo, en extremo sentencioso sí, pero poderoso y grande. Los caracteres de Yorik, Walton, Shakspeare y Alicia, y aun el de Edmundo, están dibujados con firmeza, verdad y maestría extraordinarias. Nada hay que pueda serles equiparado en todo el teatro español del siglo presente. ¡Cuán ingenioso y hábilmente llevado ese tercer acto, en el cual la interrupción del drama supuesto, forma el desenlace más original y feliz del verdadero!

Tamayo y Baus, ingenio más reflexivo que espontáneo, más analizador que entusiasta, es la encarnación de la grandeza serena, que no necesita, para mostrarse tal, salvar los límites de lo natural y verdadero.

En cuanto al modo como los dramas de que acabo de hablar han sido ejecutados por la compañía de Calvo,

diré que el eminente artista español se ha mostrado dignamente en ambos, si bien me agrada más en el último que en el primero. La señora Contreras estuvo muy bien en *Cid Rodrigo de Vivar*. En pocos papeles, entre los del drama serio, ha sido tan feliz. Nos ha dado una Jimena digna, en la que se veía patente la lucha del amor y la venganza, sin menoscabo del decoro. En *Un drama nuevo*, si se desempeña bien en los dos primeros actos, no sucede así, á mi juicio, en el último. La actitud que toma durante la supuesta representación es y debe ser inmóvil y fija; pero su inmovilidad más parece hija de la indiferencia que del terror. No es posible admitir tanta naturalidad de expresión en la horrorosa situación en que se encuentra. Perdone la discreta artista esta observación que me inspira la buena voluntad que le tengo.



EL GRAN GALEOTO

Es tan grande mi odio á las frases hechas, á los lugares comunes de la literatura, y en especial de la crítica, que jamás puedo tratar uno de esos temas traídos y llevados por todo el mundo, sin verme obligado á vencer antes una resistencia grande. Aunque estuviese dotado de un ingenio apto para todo género de trabajos literarios, quizá renunciaría á discurrir sobre la edad media por no tropezar con la irrupción de los bárbaros; ni sobre instituciones religiosas, de miedo de la Inquisición; ni de historia argentina, por no tener que habérmelas con la tiranía de Rosas, ¡Qué fácil es, para tratar de estas quisicosas, recoger y armar exclamaciones pavorosas, tiradas declamatorias, cavatinas sentimentales, *ad*

usum stultorum! ; Cuán difícil el penetrar con mirada investigadora en la índole y esencia de esos fenómenos históricos, juzgándolos con relación á las ideas reinantes en el tiempo en que se produjeron; estudiando sus gérmenes en las generaciones anteriores; distinguiendo el uso del abuso, y adjudicando á cada cual la parte que en la virtud y en el crimen le corresponde! Esto no es sólo difícil, sino ingrato, porque hay que cargar con la odiosidad de los declamadores de oficio, y de los que del examen imparcial no resultasen tan santos como habían imaginado.

A esta clase de temas gastados pertenecen los dramas de Echegaray. La plebe literaria, los críticos-roedores, los verdaderos críticos, todos han dado ya su fallo á su respecto. Es casi imposible, por lo tanto, decir algo nuevo, ni en són de alabanza ni en són de vituperio. Para la primera, no sólo Echegaray es un coloso, sino que cuanto sale de su pluma es una maravilla. Los segundos se contentan con morderle los talones. Los últimos han puesto las cosas en su punto, reconociendo su indisputable talento, pero señalando denodadamente sus grandes extravíos.

Para mí, Revilla ha pronunciado la última palabra: Echegaray es una gran fantasía divorciada de la realidad. En esta definición admirable puede hallarse la

razón de sus aciertos y de sus desbarros; de ese poder que deslunbra, de esa fuerza que sacude, y de esa falsedad y violencia que secretamente devoran todos, absolutamente todos sus dramas. Sea deficiencia ingénita, sea falta de observación de la realidad, debida á la índole de sus estudios favoritos, el hecho es que Echegaray necesita para desplegar sus fuerzas, sacar violentamente al arte de la verdad, y llevarlo á un mundo caprichoso y convencional, pero en el cual sabe mostrarnos magnificencias esplendorosas. Concebida una idea dramática, la desarrolla, anuda y desata con arreglo á una ley inflexible sugerida por su poder de abstracción, sin tener en cuenta las mil y mil modificaciones y desviaciones que la naturaleza, infinitamente varia y caprichosa, le hace experimentar, aun en el supuesto de que dicha idea sea originariamente exacta. El arte de Echegaray es un arte matemático en su esencia, y como nada hay menos matemático que la naturaleza humana, el arte de Echegaray viene á ser fundamentalmente falso. Aceptada esta falsedad por el espectador (cosa que él consigue hasta de sus enemigos, merced al ímpetu con que se desvía, sin dar lugar á la reflexión), ya no es posible negarse al prestigio de su talento, al brillo, á la magia de sus situaciones, á la intensidad de su lenguaje. Si consigue arrancarnos de la verdad, nos arroja con

mano potente en la vorágine del delirio, y una vez en ella, á su antojo nos estremece y sacude.

Pero si, en la esfera de lo falso, no puede negársele este poder extraordinario, tampoco es posible disimular los graves defectos que aun en ella le acompañan. Hay en sus obras un romanticismo fuera de sazón, un abuso grande de lo terrorífico y espasmódico; los recursos de que se vale son muchas veces grotescos, de *brocha gorda*; carece de flexibilidad, de gracia, de finura, de delicadeza artística, y lo que es peor, ignora absolutamente el secreto de conmover interiormente con suavidad y dulzura.

Su forma externa carece de fluidez, facilidad y limpieza. Su versificación es áspera y escabrosa; su estilo rígido, aunque de mucho relieve. Suele también poner en boca de sus personajes tiradas bombásticas, hinchadas, á las que malamente se da el nombre de *lirismo*. En una palabra, no es un poeta dramático de raza, pues carece de su sello artístico. Es más bien, si se me permite la metáfora, un gran bandolero de los dominios del arte.

Una de sus mejores obras es *El gran Galeoto*. Otras, sin duda alguna, nos presentan quizá tales ó cuales escenas superiores á cualquiera de las de aquélla; mas casi le alcanza en su conjunto. Una de las cosas que hacen más aceptable y simpático este drama, es

la idea en que se basa, á todas luces verdadera. La idea de la culpa, como dice muy bien Teodora, sugerida por la murmuración y la calumnia, mancha por sí sola, y puede llegar, en determinadas circunstancias, á engendrar su realidad correspondiente. Hay aquí una exacta observación psicológica. Echegaray ha dramatizado esta idea con fuerza y brillo extraordinario; pero, como siempre, no ha podido hallar ese brillo y esa fuerza sino sacándola de quicio y llevándola á conclusiones violentas y exageradas. Puesto que la idea es exacta, claro está que Ernesto y Teodora pudieron llegar á cometer el crimen que la vil murmuración les imputaba; pero una vez en la situación á que el autor los lleva; muerto desastrosamente D. Julián, después de haber execrado á los dos seres que más quería, y por los que era también amado, ¿cabe el amor entre dos almas tan nobles y generosas como Teodora y Ernesto? ¿Cabe otra cosa que llanto y separación eterna? ¿No es tal desenlace violentísimo? Para el que medita con el drama en la mano, sí; pero el que presencia en el teatro las escenas finales del drama, no puede sustraerse á su fascinación, al relieve del cuadro, á la fuerza estupenda de las expresiones de Ernesto, al sello, en fin, de poder y de vida que aun en lo falso sabe poner el celebrado dramaturgo español. Nunca lo falso se presentó con más viveza de colorido, con mayor atractivo; mas por eso mismo, nunca existió

un autor más peligroso que Echegaray, quien á poco andar puede convertirse en una gran calamidad para las letras españolas. Nada más peligroso que el talento descaminado. Si Góngora no hubiera sido tan gran poeta, no habría logrado tanto eco su culteranismo, que como el de Víctor Hugo, tiene no sé qué de seductor y atrayente.

Fuera de esto, no es posible aceptar como recurso dramático la escena en que Teodora acude á casa de Ernesto, ni su subsiguiente escondite en las habitaciones del mismo, sin más objeto que el de preparar la sorpresa de don Julián, y la catástrofe que es su consecuencia. Tal recurso es pobre, inverosímil y harto gastado. Por lo demás, hay en el prólogo y en el primer acto escenas escritas con mucha soltura y naturalidad. La versificación, si bien abrupta todavía, lo es menos que la de las obras anteriores de Echegaray.

Esta obra, tal como es, con sus cualidades y defectos, es una de las que mejor cuadran á la compañía que actúa en el Teatro Nacional. El Sr. Jiménez hace un don Julián admirable, lleno de naturalidad y desenvoltura, sobre todo en el prólogo y en el primer acto. La señora Contreras es una buena Teodora y Ricardo Calvo un excelente Pepito, como el mismo autor lo ha reconocido,

En cuanto á Rafael Calvo, creo que, fuera del *Don Álvaro*, nunca despliega mejor sus facultades que en los dramas de Echegaray. Eso influye, sin duda, en la predilección que tiene por este autor. Este inspirado artista, de índole ardiente y apasionada, no se halla verdaderamente en su centro, no puede manifestar todo su poder, sino en medio del fuego y las llamaradas. Cierto que, si bien con las desigualdades inherentes á esta clase de temperamentos, en todos los papeles sabe mostrarse dignamente; pero sólo es grande en los papeles que requieren brillantez y fuerza, en los arranques impetuosos, en los desbordes de pasión.

Y es porque sólo entonces el carácter que encarna está íntimamente en consonancia con su carácter propio, con el modo de sentir apasionado que le es peculiar, con la pompa de su imaginación verdaderamente andaluza. Si en los papeles reflexivos se desempeña bien, es por un esfuerzo de su talento y de su estudio; en tanto que si raya á mucho mayor altura en los impetuosos y arrebatados, lo debe á su inspiración espontánea, que es grande y sincera, la cual encuentra en ellos como un desahogo natural y una fácil salida. Para juzgar, pues, en todo su valer á Rafael Calvo, es menester verle en esos momentos supremos en que deja desbordar, á través del personaje que representa, su propia naturaleza.

•

Así, es fácil que pase mucho tiempo antes que veamos á quien pueda rivalizar con él en las últimas escenas del *Don Álvaro*, en el último acto de *Mar sin orillas*, en el acto segundo de *La vida es sueño*, en las escenas finales de *El gran Galeoto*, y otras por el mismo estilo. Á esta condición reúne este artista un arte insuperable en el decir de los versos, que en sus labios suenan armoniosísimos y aparecen revestidos de luz resplandeciente. Digan cuanto quieran los partidarios del prosaísmo francés, esto enamorará siempre á oídos españoles y americanos. ¿Para cuándo se dejan las diferencias de raza y de temperamento? El arte es eminentemente local, y ha de tener siempre, si es legítimo y sincero, sabor al terruño, sea en lo esencial, sea en el colorido. Esto no estorba lo general y humano, que se hallará siempre que se profundice el carácter de cualquier raza ó nacionalidad, á la manera que se encuentra el agua debajo de las más diversas superficies.



Quando se reflexiona en lo que ha sido en otro tiempo, y aun en parte del presente siglo, el arte dramático español, y se considera luego el estado en que actualmente se encuentra, es imposible no sentirse poseído de profunda tristeza. En el siglo XVII empezó por dar al mundo, con Lope de Vega, el verdadero rumbo del arte

dramático moderno, por oposición á la forma muerta de la tragedia antigua. Se ilustró luego con una inmortal falange de genios dramáticos, cada uno de los cuales bastaba para dar gloria inmensa á una literatura; sirvió de maestro y guía á todos los teatros de Europa, y llegó á su mayor profundidad y vigor sintético con Calderón. Este teatro, si cede en perfección artística al griego, en universalidad humana y análisis de caracteres al de Shakspeare, es, sin embargo, el más rico, el más vario y el más original de todos.

Con menos abundancia y esplendor, aunque con más arreglo, cordura y decoro, renació brioso en este siglo con Bretón, García Gutiérrez, duque de Rivas, Sanz, Zorrilla, Hartzenbusch, Ayala, Tamayo y otros que inmediatamente les siguen en mérito. Y bien: ¿cuál era el estado de este teatro admirable antes de aparecer Echegaray? El más triste del mundo. Algunos de esos grandes ingenios habían desaparecido; otros como Gutiérrez y Tamayo, enmudecían y continúan ¹ aun en silencio. La escena estaba en poder de la medianía en cuanto al talento, y de la mogigatería más melindrosa y estúpida en cuanto á la moral. Y no es por cierto

1 A la hora en que estos artículos se coleccionan, el inmortal autor de «El Trovador» ha penetrado en las regiones desconocidas del sepulcro.

muy superior hoy el estado de la poesía dramática en los demás teatros europeos. La creciente afición por la ópera (harto imperfecta todavía como creación artística) de una parte, y de otra, el fuerte individualismo de nuestra época, que parece favorecer sólo á la poesía lírica, como el género más espontáneo y sincero de estos tiempos, como que dañan al desarrollo y florecimiento actual del arte dramático.

Con respecto á España, la decadencia á que me refería explica en gran parte el éxito de las obras de Echegaray. Pretendía á deshora galvanizar el romanticismo; personificaba el extravío, la violencia, el delirio; más semejaba un corsario que un almirante; pero este corsario poseía más genio y brío que todos los grumetes que se habían enseñoreado de la escena. Al lado de estos, Echegaray debió de parecer un coloso. Era la fuerza extraviada y brutal, pero era al cabo la fuerza, que en el arte valdrá siempre infinitamente más que la debilidad bien dirigida.

Desgraciadamente, la fuerza de Echegaray no es la fuerza que crea sino la fuerza que destruye. Su luz no es la que ilumina y calienta, sino la que incendia y abrasa. Ha entrado como una tromba en la escena española, y al pulverizar las sabandijas que en ella pululaban, ha echado también por tierra las grandes y sa-

nas tradiciones de los Ayalas y Tamayos, y como el ángel de la destrucción, se ha sentado fierro y vencedor sobre sus ruinas. Tras él han llegado sus imitadores, que sin tener sus cualidades, exageran sus defectos. Los más, siguiendo distintos rumbos, se lanzan desaforadamente á los dramas de tesis, que resuelven á tajos y mandobles; algunos se van tras de teorías socialistas, proponiendo para los males sociales remedios peregrinos; no falta quien pretenda ser romántico y naturalista á vez: todos deliran, y olvidando que el fin primordial del arte es producir belleza, cultivan un arte epiléptico, enfermizo y estéril. ¡Arte sano y verdadero y fecundo de la gloriosísima escena española, descansa en paz!



DESDE TOLEDO A MADRID

Como si hubiese querido dar una elocuentísima respuesta á las lamentaciones de mi última *Crónica* sobre el estado decadente del teatro español, el señor Calvo ha puesto en escena en las noches del Sábado y Domingo últimos dos piezas del teatro antiguo. Si ha habido en ello algo de intencional, de todo corazón se lo agradezco; en caso contrario, bendigo la coincidencia que tan oportunamente ha aplicado el bálsamo á la herida.

Cuando busco entre los grandes dramaturgos españoles del siglo XVII al que merece el primer puesto en absoluto; al que reúne en sí, en grado eminente, las principales cualidades de los demás, el único quizá que

me impide pronunciar decididamente el nombre de Calderón, es Tirso de Molina. Este nombre, si no es tan grande como para ser colocado por encima de todos, lo es bastante para estorbar ese honor á otro cualquiera. Si Calderón es el poeta nacional por excelencia, el dotado de mayor profundidad, el más comprensivo, nadie iguala á Tirso en poder característico, nadie puede presentar un rival de don Juan Tenorio. Supera también á todos en gracia y viveza, en el arte y colorido con que trata á la gente menuda y rústica. Pero lo que le hace verdaderamente extraordinario, es su flexibilidad maravillosa. Increíble parece el brío y desenvoltura con que recorre todos los géneros. Si en *Don Gil de las calzas verdes* se muestra consumado maestro de la intriga y la gracia; si nos seduce la viveza y frescura de *La Villana de Vallecas* y de *Marta la piadosa*; muéstrase vigoroso y elevado en el drama histórico *La prudencia en la mujer*, terrible y trágico en *La venganza de Tamar*, profundo y atrevido en la estupenda concepción de *El condenado por desconfiado*. ¿Dónde algo más gráfico y agudo que el discurso del alcalde á la reina en el drama histórico citado? ¿Dónde algo más noblemente sencillo que la escena entre la reina y el mercader de Segovia? Hasta de los más triviales asuntos sabe hacer Tirso comedias divertidísimas, y esto es

precisamente lo que sucede con la que ahora me ha de ocupar brevemente, titulada *Desde Toledo á Madrid*.



Don Luis, prometido, aunque no amado, de Doña Mayor, que vive en Toledo, va á buscarla desde Madrid, que es donde debe celebrarse la boda sin pérdida de tiempo. Don Baltasar, futuro heredero de una pingüe renta y un marquesado, por una rara casualidad la conoce, se enamora de ella, y al verse correspondido, se propone estorbar á todo trance la concertada unión. Para ello se disfraza de *sobrestante de ganado*, como él dice, acompaña á los viajeros en tal calidad, y después de varios incidentes, logra cumplidamente su objeto. A esto se reduce toda la intriga. El asunto, pues, es de lo más trivial que puede imaginarse. Pero nada hay pequeño para el verdadero talento, el cual de un mínimun de materia dramática, puede sacar bellezas no sospechadas por el vulgo de los escritores.

No hay en esta comedia nada patético ni conmovedor, ni estudio de carácter, ni cosa alguna que excite grandemente la curiosidad. ¿Por qué es, pues, tan agradable? Porque la musa retozona de Tirso ha derramado en ella sus tesoros de gracia, naturalidad y frescura; porque nos parece estar viendo un viaje de aquellos tiempos; porque los tipos de don Alonso, viejo regañón y complaciente á la

vez con los melindres de su hija, don Luis, caballero pagado de su alcurnia y de su porte, doña Mayor, enamorada y picaresca, y sobre todo, don Baltasar, travieso y amigo de aventuras, si bien no pueden llamarse verdaderos caracteres, tienen tanta viveza y colorido en medio de su ligereza, que seducen y divierten sobremanera. Verdad es que doña Mayor da pruebas de sobrada desenvoltura al informar á don Baltasar de su situación y aceptar sus galanteos en las críticas circunstancias en que le ve por vez primera; pero fuera de que Tirso tendía, casi siempre, á pintar fáciles y decididas á las mujeres (¡sabe Dios las quisicosas que le habrían confiado en confesión!), no hay que perder de vista que en esta obra no se trata de estudiar caracteres, ni de guardar una verosimilitud escrupulosa, sino de entrete-ner agradablemente al espectador con un cuadro vivo y pintoresco.

En don Baltazar nos pinta Tirso dos tipos á la vez: el de galante y enamorado aventurero, lleno de trazas ingeniosas y atrevidos ardides, en lo que realmente es, y el de rústico, mitad crédulo, mitad socarrón, dispuesto siempre á protestar contra el que confunda su oficio con otro más humilde, en lo que simula. Véase, si no, el siguiente diálogo:

DON LUIS

...poned el coche,
Hermano mozo de mulas.

DON BALTASAR

Hablemos bien, si es que sabe.

DON LUIS

¿No es vuestro nombre este?

DON BALTASAR

Lucas

Berrio soy en mi casa,
Gracias á taita y al cura :
Tíos tengo familiares,
Y un hermano que aun estudia
En Alcalá, y un pariente
Que es racionero de Murcia.

DON LUIS

Todo eso es calificado.
Y á propósito: ¿Qué injuria
Os hago dándoos el nombre
De vuestro oficio?

DON BALTASAR

Ninguna

Sí el de mi oficio me diera.

DON LUIS

¿No curáis cabalgaduras?

DON BALTASAR

No, mas soy su sobrestante.

DON LUIS

¿Por vuestra vida?

DON BALTASAR

Y la suya.

DON LUIS

¿Que también hay diferencia
En esos cargos?

DON BALTASAR

y mucha.

Los que en calzones de lienzo,
Monterilla con la punta
Al cogote y alpargates,
A pata en invierno sudan,
Son mancebos de camino;
Mas los que en cabalgadura
Acompañan, con espuela,
Sombrero; calza de ahuja,
Su borceguí encima de ella,
Manga ó jubón de camuza,
Capotillo de rajeta,
Valona y liga que cruza,
Espada y daga de ganchos;
Estos tales se entetulan
Sobrestantes del ganado.
No tengamos barahunda:
Hablar como se ha de hablar,
Y Cristo con todos.

Pero nada hay mas cómico en toda la pieza que la escena en que don Alonso y don Luis fingen consentir, por bur-

larse de don Baltasar, á quien juzgan un rústico tonto capaz de pretender la mano de doña Mayor, en el matrimonio de ambos. Aquellos juramentos de amor que todos, incluso el novio, celebran como farsa divertida, y que son, sin embargo, dichos de verdad por los amantes, son de un efecto cómico exquisito. Aquí también aprovecha Tirso la ocasión de pintar, con la superioridad que sólo él posee en esta materia, el tipo de baja condición social.

DON ALONSO

Pues yo no lo contradigo
Ya que todos me lo alaban.

DON BALTASAR

Ténganse; ¿luego pensaban
Que está acabado conmigo?
Sepamos primeramente
El dote que me han de dar.

DON ALONSO

Si Mayor me ha de heredar,
No hay en eso inconveniente.
Decidnos vos vuestra hacienda.

DON BALTASAR

¿Piensan que el casarse es paja?
Quien destaja no baraja.
Yo tengo, porque lo entienda,
Un solar en Lavapiés,
Que según mi hermano dijo,

En muriéndosele un hijo,
 Se ha de partir entre tres;
 En Torrejón dos majuelos
 Que agora se han de plantar;
 Item, más, un melonar
 Que he comprado en Cienpozuelos.
 Y si acierta la calaña
 No es la ganancia pequeña;
 Item más, tengo una haceña
 Y una casa en la montaña,
 Que aunque se las llevó el río,
 Fácil alzarse podrán.
 ¿No es bueno el coche en que van?
 Pues la mitad de él es mío;
 Tres mulas y un macho romo,
 Y mi soldada cumplida,
 Para la Pascua Florida
 Treinta ducados.

DON ALONSO

¡Y cómo

Que es caudaloso el mancebo!

DON BALTASAR

Sendos vestidos de paño,
 Sin este que compré antaño;
 Tres jubones, este nuevo
 Y dos que echándoles mangas
 Harán también su figura.

DON ALONSO

¡Como quiera es la ventura!

! Andáos á caza de gangas,
Y dejad perder tal yerno!

DON BALTASAR

Tengo cinco camiones,
Dos sombreros, tres valones,
Y un gabán para el invierno;
En Indias un par de tios,
Un sobrino colegial,
Y el doctor del hospital
Es deudo de deudos míos;
Un familiar viejo y rico
De la santa Esquisición...
Quedábaseme un lechón
Tamaño como un borrico,
Además del racionero
De Murcia, que dije ya.
¿Es barro esto?

He querido copiar estos versos, dichos con gracia suprema por Rafael Calvo, porque ellos dan idea exacta de la índole de esta comedia, y justifican lo que acabo de exponer. Esta obra no se presta á un análisis crítico; no es más que un feliz desahogo de una musa pícarasca; pero si no mueve poderosamente los afectos; si no pone caracteres de relieve; si no es, en fin, una obra elevada ni grande, es no obstante, y no es poco decir, una de las piezas más divertidas del teatro español.

La refundición, aunque debida á Bretón y á Hartzbusch, no es nada respetuosa. Los tres actos se

han convertido en cinco; y no sólo se le han agregado escenas, sino que todo el último acto pertenece á los refundidores. Conozco las razones que se aducen en favor de este modo de refundir; pero no puedo menos de mirar con repugnancia estas enmiendas á tan grandes maestros.





MARTA LA PIADOSA

Púsose en escena el Sábado en el Teatro Nacional una de las piezas más cómicas y picantes debidas á la traviesa musa de Tirso de Molina: *Marta la Piadosa*. Es á la vez comedia de intriga y de carácter, y este dualismo, que rara vez se realiza, hace á esta pieza doblemente interesante. Tirso es, en general, el que mayor poder característico manifiesta, entre todos los grandes dramaturgos españoles. En varias piezas suyas acierta á dar carácter á sus personajes, casi como por instinto, no obstante que el objeto de ellas no sea más que el de presentar un cómico é ingenioso enredo. Veré de dar una ligera idea del asunto de la que es motivo de estas líneas.

•

Marta y Lucía, hijas ambas de don Gómez, están enamoradas de don Felipe (siendo sólo la primera correspondida), apuesto galán que ha dado muerte en duelo á un hermano de las mismas jóvenes. El viejo don Gómez, hondamente herido por la muerte de su hijo, busca con ansia al matador, á fin de entregarle á la justicia. Por otra parte, seducido por el interés, trata de casar á Marta con el capitán de Urbina, viejo pretendiente de una misma edad con Don Gómez, pero extremadamente rico; pues, según dice este último,

Años que están tan dorados
Reverenciarlos conviene.

Desde un principio, dibújase clara y distintamente los caracteres. En primer término aparece Marta, carácter admirable disimuladora astuta y habilísima de sus sentimientos, que encubre con un fingido espiritualismo y un aparente aborrecimiento de los hombres. Ya veremos más adelante cómo este disimulo toma el color de una devoción ardiente y severísima.

El carácter de don Gómez es también interesante por la variedad de sus elementos. Al afecto de padre, al sentimiento de su honor, que le incitan á tomar venganza de don Felipe (todo lo cual entra perfectamente en la esfera de los sentimientos de la época), se une el

interés desmedido por el dinero, que avasalla su espíritu, estimulándole á casar á su hija con Urbina, y el sentimiento religioso, propio también de la época, y que, según veremos, viene á complicarse con los otros y á influir en su voluntad. Estos diversos elementos estan bien manejados en toda la pieza y hacen vivo é interesante al personaje.

Lucía es ya un carácter secundario. A su decidido amor por don Felipe, une cierta bobería de que Marta sabe sacar buen partido para engañarla repetidas veces. Este carácter llega hasta ser frívolo con exceso, lo cual es defecto común en Tirso.

No se crea, por lo dicho, que en esta pieza haya un prolijo y paciente estudio de carácter. Nada de eso. Los que merecen tal nombre, aun el de Marta misma, que es el mejor de todos, y excelente en sí mismo, como que brotan instintivamente, por más que la intriga que forma la acción de la comedia sea una consecuencia de ellos.

Viendo Marta que su padre trata realmente de casarla con el capitán, y no siendo de su carácter la resistencia franca á tan sagrado mandato, sino el disimulo y la hipocresía, finge que tenía hecho, de tiempo atrás, voto de castidad que no puede violar sin faltar á su religión y á su fe. Don Gómez, aunque fastidiado por ello, no se

atreve (ni su religiosidad se lo permitiría) á torcer la santa vocación de su hija, que arde en deseos, según dice, de consagrarse á Dios y practicar la caridad, aunque sin entrar de monja, que á tanto no alcanzan las bromas. Confía además el buen viejo en que no ha de persistir largo tiempo en su resolución, y en que el ejemplo de su hermana Lucía, á quien piensa casar con el sobrino de Urbina, joven animoso que tiene el grado de alférez, la incitará por fin al matrimonio.

Entre tanto, Marta halla modo de verse con su amante don Felipe, merced á la libertad de que goza como beata, y combina con él y su travieso amigo Pastrana el medio de verse continuamente en la propia casa de don Gómez. Para ello, disfrázase don Felipe de estudiante pobre y enfermo de perlesía, y en tal disfraz penetra en casa de Marta, quien consigue de don Gómez, no sin trabajo, que dé alojamiento al huésped y la permita atenderle con solicitud y esmero. Ya imaginará el lector el entusiasmo con que Marta se dedica á su *pobre enfermo*, el cual á su vez se compromete á enseñarle latín, para ser útil en algo. Marta encuentra esto perfectamente, pues afirma que le mortifica el rezar en latín sin comprender el sentido. Por su parte Lucía, que ha conocido á don Felipe, guarda secreto, aunque celosa de su hermana, por no comprometer la vida de su amado. Las

escenas á que esta ingeniosa situación da lugar son de una fuerza cómica insuperable. Los efectos cómicos se suceden unos á otros en progresión continua.

Desde luego merece notarse la escena de los latines. Queriendo don Gómez cerciorarse de los adelantos de su hija, encomiados por el falso estudiante, pídele á éste que la haga declinar en su presencia, ante el cual deseo, Marta, que entendía tanto de latín como Larráin de gramática, se ve en grandes apuros. Esa escena, de una gracia extraordinaria, sería hoy imposible de representar por lo desvergonzado, según dice Marta, de la palabra latina que don Felipe le indica. En la refundición ha sido suprimida.

Todavía es muy superior á ella la escena en que Marta es sorprendida por don Gómez y Urbina lanzando furiosa un *vive Dios* á don Felipe, á quien amenazaba descubrir por sus aparentes amores con Lucía. Advirtiéndole que la han escuchado jurar, finge inmediatamente, con la más fina destreza, haber tomado en la boca esas palabras para echárselas en cara á don Felipe, como si éste las acabara de pronunciar. Hay aquí un doble juego ingeniosísimo, pues al par que consigue convertir en cómica admiración la naciente sospecha de don Gómez, tal expediente le permite continuar en su furia contra su amante, aunque, al parecer, por diverso motivo.

Invitado don Felipe por don Gómez á justificarse, lo hace de la siguiente donosísima manera:

Quiso á voces

Decir el acusativo

De «zelus, zeli», y juntalle

«Amor amoris».—No son

De una declinación.—

Y ella, acusativo, y dalle,

Y declinar á los dos.

Yo, llegándome á enojar,

Dije: No ha de declinar

Esos nombres, vive Dios!

Y porque aquesto juré

Ya veis los dos lo que pasa.—

Pues no he de estar más en casa.

MARTA

Es verdad, por eso fué.

Como Marta había llegado hasta poner las manos en don Felipe, al parecer por haberse atrevido á jurar en su presencia, pero en realidad por sus celos, finge éste que quiere salir inmediatamente de la casa, y entonces Marta se esfuerza en calmarle, que no es justo, dice, que sea ella ocasión de despedir á nadie. Pero don Felipe, que quiere hacerse de rogar, continúa, como empezando á ceder:

DON FELIPE

¡En mi persona

Las manos! ¡A un licenciado

En gramática, ordenado

De grados y de corona!

DOÑA MARTA

¿Ordenado estaba hermano?

Ignorélo: ya me pesa.

Perdóneme.

DON FELIPE

Si me besa

De rodillas esta mano.

DOÑA MARTA

Mortificaréme en eso. («Arrodíllase»)

URBINA

¡Qué nunca vista humildad!

DOÑA MARTA («Aparte»)

Si ello va á decir verdad,

A la miel me supo el beso.

Pero nada de un efecto cómico más subido que el viaje que por por indicación de Pastrana emprende don Gómez, juzgando preso en Sevilla á don Felipe, en tanto que le da albergue en su propia casa. Desengañado en el camino por un amigo, vuelve furioso á castigar á los que de él se burlan; pero al fin, conmovido por la noticia de la gran herencia que acaba de recibir don Felipe, consiente en admitirle por yerno.

Observando superficialmente las cosas, podría acusarse á esta pieza de inverosímil y repugnante. Inverosímil porque no es fácil que en la vida real sucedan tales lances; y repugnante porque no es dable admitir decorosamente ese amor decidido de dos hermanas, por quien acaba de dar muerte á su hermano; y mucho menos que le alberguen en su casa con tan atrevidos engaños. Pero para desvanecer uno y otro cargo, basta tener en cuenta el tiempo á que la pieza se refiere, y sus costumbres,

Así, en cuanto á la inverosimilitud, debe observarse que entonces la falta de un sistema policial severo y reglamentado como el nuestro, dejaba ancho campo á la acción personal, y lanzaba fácilmente á los hombres en lances tan arriesgados que hoy nos parecen inverosímiles. Además, el espíritu español era entonces esencialmente aventurero y osado, y así se manifiesta en casi todas las piezas de costumbres escritas en esa época. Nada más delicado que esto de la verosimilitud, si se ha de juzgar con recto criterio; nada que requiera mayor cuidado por parte del crítico, por lo mismo que es esencialmente relativa. La dificultad estriba en descubrir con perspicacia el tipo á que ha de referirse la verosimilitud en cada caso. Así, yo no concibo sino como mojigatería retórica ó mezquino juicio de preceptista, el

que se hayan tachado de inverosímiles, por grotescos, el diálogo de los sepultureros y las sarcásticas chanzas de Hamlet al entrar en conversación con ellos, al principio del acto V de esta tragedia. A mi juicio, nada hay más concorde con el carácter del noble y desventurado príncipe, ni con la treménda situación en que se encuentra, que esos dardos y sarcasmos con que desahoga su triste y sombrío espíritu. Lo que sí hallo grotesco y altamente inverosímil es la gresca de Hamlet con Laertes en la tumba de Ofelia, en el acto mismo de su entierro.

Con respecto á la tacha de repugnante, puede hacerse una observación análoga. Matar en duelo era cosa que á cada paso sucedía, y no era mirada, en el concepto público, como una acción criminal. Si un pariente del muerto perseguía al matador, lo hacía por espíritu de venganza, por desagravio del *honor*, más que por deseo de justicia. Pero las mujeres estaban en muy distinto caso. La índole de la época y la frecuencia del hecho hacían menos extraño el que se enamoraran del mismo que las había privado de un deudo cercano, y la violencia irreflexiva, natural en la pasión amorosa, podía disculpar en mucha parte su conducta. Hoy tal cosa nos repugnaría, y por eso el autor de la refundición que hemos presenciado el Sábado, ha obrado atinadamente al hacer que

Marta, en vez de hija, sea sobrina de Don Gómez, y por tanto, prima solamente del muerto.

He dicho que Marta es un verdadero carácter. Añado ahora que es imposible, en presencia de él, no recordar el *Tartuffe*. Pero ¡cuánta ventaja lleva en esta comparación el gran dramaturgo español al príncipe de la escena francesa! El teatro de Molière, no obstante su arte exquisito, adolece del grave defecto de que en vez de caracteres, nos presenta vicios personificados. No hay hombres como el Avaro, el Misántropo ó el Hipócrita. No hay hombre que sea avaro ó hipócrita por los cuatro costados, y solamente hipócrita ó avaro, sin que otros elementos humanos vengan á modificar en un sentido ó en otro su pasión dominante, y á determinarle como ser humano. De aquí ese carácter un tanto frío del teatro de Molière, no obstante que esas personificaciones estén hechas de mano maestra. De aquí ese tinte de *enseñanza moral* francamente manifestado, que perjudica á la pureza del efecto estético. De aquí, por fin, que odiamos á Harpagón como se odia la avaricia; que nos repugne Tartuffe como nos repugna la hipocresía, sin que consigamos grabar en nuestra imaginación esos tipos con la eficacia y viveza de los seres reales. No así Marta la Piadosa. Es hipócrita, es falsa devota, y sin embargo nos es simpática. Hé ahí la gran dificultad.

¿Cómo una persona que vemos á través de un vicio tan repugnante, nos interesa y lleva nuestra simpatía? Por los demás elementos humanos que entran en ella, que la modifican, la individualizan, y en vez de darnos *la hipócrita*, nos dan *una hipócrita*. Marta, en efecto, si bien por naturaleza dada al disimulo, y á echar sobre sus sentimientos el velo de un fingido espiritualismo, entra de lleno en la hipocresía y la falsa devoción por un motivo *humano y generoso en sí mismo*: por librarse de un aborrecido matrimonio y con la esperanza de satisfacer una pasión amorosa. Por eso su hipocresía, aunque acabada, y sostenida con grandes embustes, nos hace cierta gracia, y no obsta á la simpatía que nos inspira. Lo mismo consigue Alarcón en *La verdad sospechosa* con el embustero. Se dirá que de ese modo no se logrará nunca inspirar aversión á los vicios. Es evidente. Pero ¿quién ha dicho que ese sea el objeto del arte? ¿Por qué se le ha de convertir en una cátedra de moral, á expensas de la verdad humana? ¿Por qué ha de haber arte pedagógico? ¿Ha de sacrificarse el efecto estético á la utilidad social? Pero aunque así fuera, yo pregunto: ¿cuántos hipócritas menos ha habido en el mundo por causa de Tartuffe? ¿Cuántos avaros menos por causa de Harpagon? El que quiera ser sincero me responderá que ninguno. Así pues, ni ese pretexto dis-

culpa al arte pedagógico. Es menester desengañarse: la comedia no tiene por objeto *corregir*, sino *pintar* las costumbres. Por haberlo comprendido así los grandes dramaturgos españoles del siglo XVII, las piezas del teatro español de la índole de *Marta la Piadosa*, riéndose de todo alarde doctrinal, rebosan de gracia, de viveza, de vida y juventud perenne.

La refundición que de esta comedia ha puesto en escena Rafael Calvo, si tiene los aciertos antes señalados, encierra, en mi sentir, no pocas profanaciones sacrílegas. El refundidor ha hecho tartamudo á Pastrana sin necesidad ninguna; ha trocado el tipo simpático y caballeresco del alférez, en un imbécil mamarracho que sólo sirve para hacer desear que se ausente; y ha introducido algunas modificaciones de detalle con detrimento de la gracia y fuerza del original. Citaré tan sólo los versos siguientes que pone la pieza original en boca de Marta, de gran verdad y gracia, suprimidos sin motivo alguno por el refundidor:

Linda sangre y humor cría,
 Pastrana, la hipocresía.
 Nunca tuve libertad,
 Mientras que viví á lo damo,
 Como agora; si intentaba
 Salir fuera, me costaba
 Una riña: ya no llamo

A la dueña, al escudero,
Ni aguardo la silla y coche,
Ni me riñen si á la noche
Vuelvo; voy adonde quiero.

En cambio, en la refundición; queriendo sin duda acentuar más la hipocresía de Marta, se ha puesto en su boca una traducción libre (dirigida á Lucía) de estos versos del *Tartuffe*;

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été.
Chaque instant de ma vie est chargé de souillures;
Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures;
Et je vois que le ciel, pour ma punition,
Me veut mortifier en cette occasion.
De quelque grand forfait qu'on me puisse reprendre,
Je n'ai garde d'avoir l'orgueil de m'en défendre.
Croyez ce qu'on vous dit, armez votre courroux,
Et comme un criminel chassez-moi de chez vous;
Je ne saurois avoir tant de honte en partage,
Que je n'en aie encor mérité d'avantage.

La traducción libre de estos versos, lejos de producir el efecto que el refundidor imaginó sin duda, rompen la armonía del carácter de Marta. No es aplicable á él todo lo que puede aplicarse á la hipocresía, ideal y abstractamente considerada.

Estos abusos provienen de ser muy contados los refundidores que comprenden que el límite de las variantes es *la necesidad*. Todo cuanto choque de un modo violento al público actual; todo lo que, teniendo razón de ser en el tiempo en que la pieza se compuso, es para nosotros ó superfluo ó cansado; todo lo que sin perjuicio pueda contribuir al mayor arreglo y regularidad de la representación, puede y debe suprimirse, modificarse y adoptarse respectivamente. Todo lo demás es profanación y prurito de lucir ingenio. ¡Perdone Dios en la otra vida á los que se hacen reos de tales pecados en esta! Por fortuna sé de buena fuente que en breve se pondrán en escena en el Teatro Nacional *La hija del aire*, de Calderón, y *La verdad sospechosa*, de Alarcón, tales cuales fueron concebidas por sus égregios autores, salvo algunos pormenores justificados. ¡Loado sea Dios!

Debó decir, para terminar, que la representación de *Marta la Piadosa* ha sido muy buena, excelente. La señora Contreras estuvo en uno de sus felices papeles.



UN MILAGRO EN EGIPTO

Si hay algo evidente é indiscutible en este mundo, es el talento de Don José Echegaray. Y no talento así como quiera, sino talento soberbio y brillante, Por eso, yo que soy fanático del talento, y sobre todo del talento creador, quizá más que de la virtud misma (confieso mi debilidad, ó lo que sea), he necesitado hacer un esfuerzo grande para señalar sus graves defectos como dramaturgo, sus deficiencias, y más que nada, su para mí inaceptable manera dramática.

He sentido dolor al contemplar ese ingenio privilegiado, excepcional y grande, divorciado de la verdad y de la naturaleza, y llevado por su misma poderosísima fantasía á la esfera de la exageración y del delirio. Pero

ha llegado un instante en que esa fantasía ambiciosa ha dado con un asunto por sí mismo imponente, que al ofrecerle imágenes grandiosas y vastas perspectivas, saciaba su sed de lo colosal y lo enorme, sin necesidad de forzar ni exagerar nada. Ese asunto era la monumental civilización egipcia, compendiada y sintetizada en un episodio de base histórica; y la obra que de él ha surgido lleva por título, *Un milagro en Egipto*, estudio trágico, como acertadamente lo llama su autor, y que Rafael Calvo acaba de representar por primera vez ante nosotros.

Ante todo conviene preguntar: ¿es esta una obra arqueológica, y por lo tanto un simple esfuerzo de imaginación y de estudio, sin raíz en los afectos é ideas que nos son propios, sin inspiración espontánea? No vacilo en afirmar que no. Verdad es que la arqueología entra por mucho en la tragedia; que el autor ha estudiado á fondo la civilización egipcia para representarnos tan fielmente como fuera posible el modo de pensar, sentir y proceder de aquellas remotas generaciones (exactitud y esmero dignos del mayor encomio) á la manera de Ebers en su novela *Uarda*; que los personajes de su obra discurren magníficamente acerca de los hondos misterios de la teología egipcia, lo cual pasará siempre inadvertido para la masa del público; que la misma fi-

delidad observada en la pintura de aquel pueblo misterioso, comunica á la obra cierta rigidez, cierta lentitud de acción, cierta *pesadez maciza*, si se me permite la frase, por cuanto nada más rígido, lento, pesado y macizo que la civilización egipcia: todo esto es verdad; pero no lo es menos que el episodio que le sirve de base, admirablemente elegido, así como el delicado idil·lo que en medio de aquellas bárbaras fuerzas se desarrolla, el uno por la vía de la inteligencia y de la vida exterior, el otro por la senda del corazón y de los afectos íntimos, trascienden hasta nuestras modernas edades y hacen sincera, calurosa y legítima la inspiración del autor, si bien, por las circunstancias primeramente enumeradas, siempre esta tragedia interesará más al hombre culto é ilustrado que la lea, que á la masa de público congregado para escuchar su representación. Es decir, que en este como en muchos otros casos, la misma altura de la obra daña á su popularidad; pues así como un pensamiento clarísimo puede no ser entendido si no se poseen los previos conocimientos que su comprensión requiere; del mismo modo, una inspiración sincera y calurosa puede no conmover á quien no está preparado para recibirla.

El episodio á que me refiero y que forma el asunto de la obra, es la lucha de Ramsés II con el sacerdocio,

esto es, el combate de la potestad militar y civil, apoyada principalmente en las armas, con la potestad religiosa, sustentada principalmente en las conciencias. ¡Lucha tremenda y pavorosa, engendradora de incendios y tempestades, común á muchas épocas históricas, y que hoy mismo, aquí, entre nosotros, aunque con formas diversas, tiene alarmados los espíritus!

En el primer acto de la tragedia el guante de desafío queda arrojado. Dice el gran sacerdote:

Lo que soñé con dolor
y con asombro y con llanto,
estoy viendo con espanto
y observando con horror.
La verdad, Ramsés, te pido,
que has entregado se ve
tus creencias y tu fe
y tus dioses al olvido.

A lo que responde fieramente el Faraón:

Y yo observo que de recio
en tí la insolencia labra.
«Olvido» no es la palabra:
¡los he entregado al desprecio!

En el acto segundo la lucha se trueca en pacto de mutua conveniencia. ¿Por qué? Porque Ramsés, que no obstante su fiereza y sus alardes irreligiosos tiene

dudas terribles en el fondo de su conciencia, ha visto un instante entre el incendio de su palacio, azuzado por el gran sacerdote, la imagen salvadora de Néfer, la amada de su juventud, á quien juzgaba muerta, y tomando por prodigio lo que era un hecho natural, como ahora veremos, vuelve á sus creencias y trata de reconciliarse con el sacerdocio. Entre tanto, la aparecida no era otra que Nefthis, hija de Néfer y de un hebreo, vivo retrato de su madre y amante de Agir, hijo del sumo pontífice. Desde este momento, tanto el Faraón como Amení, el gran sacerdote, empiezan á labrar la desventura de los amantes. Éste procura la muerte de Nefthis porque si Ramsés llega á verla, advertirá la realidad de lo que tomó por milagro, volverá á su impiedad y tomará del sacerdocio espantosa venganza; aquél, porque siendo Nefthis el retrato de Néfer, tratará de satisfacer en la primera la pasión que le inspirara la segunda. Esto lo expresa Echegaray por modo soberbio al poner en boca de Ramsés ésta tremenda imagen:

Juntándonos los dos, monstruo divino
formamos, y no existe quien nos venza.
¿No viste el cocodrilo en el estanque
con las horribles fauces entreabiertas }
Tú serás la mandíbula de abajo,
la de arriba, mi fama y mi fiereza :
cuanto caiga en el hueco se tritura
con la enorme tenaza de ambas piezas.

En el tercer acto, que es el mejor de los tres, sucede lo que es lógico y natural que suceda, dados los antecedentes de los dos primeros. Ramsés sospecha que se le engaña, y tiene más fijo que nunca el recuerdo de su amada. Agir, queriendo evitar á toda costa que el Faraón vea á Nefthis, consiente en que Amení la oculte en el camarín de Osiris. Nada más natural que confiar en su propio padre. Pero éste, decidido á deshacerse de Nefthis á todo trance, hace arder en el citado camarín una mezcla venenosa que ocasiona la muerte de la desdichada hebrea. Agir, desesperado y loco al saber el engaño de que había sido víctima, y la muerte de Nefthis, á la cual él mismo, por la astucia de Amení, había, aunque inocentemente, contribuído; llevado de su natural violento y su dolor sin límites, da muerte á su propio padre. Llega Ramsés, y al saber lo que pasa y que realmente existe el trasunto de Néfer, condena á muerte á Agir y da orden de derribar el templo, pues sabe que en él está Nefthis escondida: sólo hallará su cadáver.

Todo esto es lógico y está perfectamente justificado. No podía suceder de otro modo. Pero no sólo es bueno este acto por contener un legítimo desenlace, sino que, como he dicho y trataré de probar, es el mejor de los tres.

En primer lugar, en él la lucha de las pasiones adquie-

re tal intensidad, que cobrando mayor animación y vida, nos toca y penetra más el corazón. Las circunstancias de época y de lugar quedan como amortiguadas por la explosión de sentimientos humanos y universales: el amor, el dolor. El idilio de Nefthis y Agir llega á sus más tiernas y delicadas modulaciones y ofrece un contraste espléndido con el desencadenado huracán de ambiciones incontrastables.

En segundo lugar, considerándolo en sus detalles, encierra este acto las escenas más bellas y culminantes de toda la obra, así como las descripciones más intensamente poéticas y las más brillantes imágenes. Citaré, respecto de lo primero, la escena entre Amení y Nefthis y la que pasa luego entre Agir y Amení. Nada más artístico y conmovedor que la ternura y agradecimiento que el primero manifiesta al segundo, juzgando que le ha salvado á Nefthis, en los mismos instantes en que Nefthis está muriendo, envenenada por el gran sacerdote, á dos pasos de distancia. Nada más terrible y bien manejado que la furia de Agir, al saber la verdad. Respecto de lo segundo, baste recordar la relación que hace Nefthis á Amení de sus amorosos recuerdos y la soberbia relación de Agir, ante Ramsés y el sacerdote sumo, de la aparición de Moisés al pie del Sinaí. La pintura del gran legislador de los hebreos es magnífica,

y poética sobre toda ponderación aquella cruz formada á su espalda por un rayo del sol naciente y una nube blanca.

Esta pieza es rica en caracteres. El de Ramsés es de primer orden. Conquistador ambicioso, guerrero insigne, feroz y descreído, es al mismo tiempo supersticioso en ciertas ocasiones y en cierto modo accesible á los afectos tiernos. No es tirano, sino déspota. Cuando no contradicen su ambición colosal, es hasta bondadoso. Es en suma, un carácter humano, complejo, puesto de relieve con gran fuerza plástica.

El carácter del gran sacerdote es también de mano maestra. Inflexible y severo, no se conmueve ante ninguna desgracia personal. No es cruel por gusto, sin embargo, sino porque está persuadido que la vida y la felicidad de los individuos nada valen cuando están de por medio los grandes intereses de la religión, base del Estado.

Agir y Nefthis son dos caracteres bellísimos. Enamorado é impetuoso el primero, tierna, delicada soñadora sin rayar en *sensiblera*, la segunda, forman ambos una melodía deliciosa que dulcifica la terrible lucha del rey y el pontífice.

Las dotes de versificación y estilo son en esta pieza de mucho más quilates que en las demás obras de Eche-

garay, y las bellezās de detalle, los magníficos versos, las imágenes brillantes y grandiosas han sido derramadas á manos llenas con profusión lujosísima por toda la obra. Son dignas de mencionarse, además de lo ya enumerado, la pintura que en el primer acto hace Ramsés de su poderío, sus combates y sus triunfos; la explicación que del día y de la noche da Amení á Ramsés; la relación de Agir, en donde cuenta la historia de su amor con Nefthis, y aquella magnífica explosión del mismo cuando su padre le repite que jamás será suya la hebrea. Héla aquí:

¿Y lo repites tú. . . que yo á mi Nefthis! . . .
que ella! . . . mi amor! . . . Ah, no! . . . si no te creo!
Si está á mi alcance! . . . allí! . . . tras ese muro! . . .
Abro! . . . la cojo! . . . contra mí la estrecho! . . .
mi caballo! . . . sobre él! . . . Nefthis es mía! . . .
con este brazo su divino cuerpo! . . .
Aquí las riendas! . . . los talones hundo! . . .
Aire! . . . espacio! . . . la noche! . . . y campo abierto! . . .
¿De qué sirve el «jamás» que me dijiste,
si me basta querer . . . y digo, quiero?

En este arrebato, perfectamente apropiado á las circunstancias, Rafael Calvo derramó todo el raudal de su inspiración. Mostróse en ella insigne y poderoso artista. El público en masa se sintió conmovido y durante algunos momentos interrumpió la representación con nutridas y repetidas salvas de aplausos.

Ricardo Calvo hizo un Ramsés bastante bueno y el señor Jiménez un sumo pontífice lleno de majestad. Los trajes y decoraciones han sido dignamente presentados.

Creo, en suma, que este *estudio*, es lo más artístico y verdadero que Echegaray ha escrito. Los mismos defectos de este poeta se convierten en él en cualidades. Con efecto, si Echegaray carece en general de flexibilidad, de gracia, de desenvoltura, poco ó nada necesitaba de tales prendas al pintar la civilización egipcia. En cambio, si ésta fué grandiosa, monumental, imponente, algo de colosal y titánico centellea también en la frente del dramaturgo español.





LA HIJA DEL AIRE

Quien pretenda conocer y juzgar á los grandes escritores del antiguo teatro español con arreglo al modo de trabajar propio de los autores modernos, no llegará nunca ni á conocerlos á fondo, ni á juzgarlos con acierto.

El poeta que concibe hoy una acción dramática, la estudia y considera atentamente en todos sus aspectos; trata de sacar de ella todo el partido posible, aguza el ingenio y atiende sobre todo, al *efecto*. Además, el arreglo y disposición de las escenas, la *conveniencia*, lo que pudiera llamarse el *mecanismo dramático*, ha adelantado tanto, que cualquier autor mediocre de nuestros días ofrece en muchos casos mayor esmero que los Lope y los Calderones.

¡Qué distinto en lo antiguo! Lo importante era concebir una idea dramática; la ejecución era lo de menos: se efectuaba *calamó corriente*, y á merced de una inspiración grande, pero necesariamente desigual y caprichosa. Además, la prodigiosa exuberancia de esas imaginaciones frescas y verdaderamente orientales; la necesidad de dar curso á los torrentes armoniosos que de aquellas espléndidas fantasías se desbordaban, eran otras tantas causas de irregularidad en la trabazón escénica, de la enorme extensión de ciertos monólogos y del frecuente decaimiento del interés dramático.

No cabe duda de que, para obtener la posible perfección artística, el procedimiento moderno es muy preferible, excepto en lo del efecto; pero tampoco pueden dejarse de admirar, echándolos de menos, aquel concebir brillante, facilísimo y esencialmente poético; aquel fulgor, menos sostenido, pero mil veces más intenso que el moderno; y esa encantadora ingenuidad con que se ascendía hasta la sublimidad ó el delirio. De mí sé decir que siento un encanto indefinible y una profunda admiración en presencia del candor y total ausencia de *efectismo* con que se desarrollan y terminan las más culminantes escenas, los dramas más soberbios. Por el contrario, el arte dramático moderno está todo contaminado de este vicio. No se busca la belleza en sí,

pura é ingenua, sino el aplauso arrancado al público por sorpresa y con engaño. Más que conmover y deleitar, se procura deslumbrar y aturdir. Esto demuestra y explica la gran decadencia del arte dramático contemporáneo. El *efectismo*, cuando llega á cierto grado, es el síntoma infalible de todas las decadencias artísticas.

Ocúrrenseme estas reflexiones con motivo de la representación, efectuada anoche, de *La hija del aire*, de Calderón, por la compañía de Rafael Calvo. Su concepción es bellísima, el tema perfectamente elegido y muy propio de la rica fantasía del gran dramaturgo. Por desgracia, el modo con que está tratado sólo responde en parte á la riqueza del asunto. Dividida la obra en dos partes, que forman dos dramas distintos, la primera carece de un final adecuado, por quedar suspenso el verdadero desenlace dramático para la segunda cuya representación no es posible por lo excesivamente largo de la obra, y porque carece de condiciones para ello. En la necesidad, pues, de dar sólo la primera, resulta que el espectador no puede quedar satisfecho con un desenlace que deja á sola su imaginación las grandes consecuencias de la ambición naciente de Semíramis.

Nino torna á Nínive después de haber obtenido brillantes y decisivas victorias sobre naciones diversas.

Menón, su general favorito, halla en las inmediaciones de Ascalón á Semíramis, encerrada en una gruta por el sacerdote Tiresias, quien por tal modo quiere evitar los funestos agüeros que habían presidido al nacimiento de aquélla. Libértala, y locamente enamorado de su belleza extraordinaria, la lleva consigo á una quinta cercana á Nínive. Al rey Nino, cazando, se le desboca el caballo, y pasa cerca de Semíramis, quien le salva. Enamorado también de ella, ordena á Menón desista de sus pretensiones. Niégase éste, y puesto el caso á la decisión de la misma Semíramis, prefiere ambiciosa el rey triunfante, al valido en desgracia, quien, ciego por castigo del rey, predice á Nino que morirá á manos de su misma esposa.

La acción de esta primera parte queda demasiado en suspenso para representarla sola, y queriendo remover en parte este inconveniente y dar al final mayor fuerza, Echegaráy ha alargado la escena última, haciendo que Menón, después de su vaticinio, se arroje al Tigris, según cuenta Lidoro que sucedió, en la segunda parte á que antes me he referido.

El primer acto, algo lánguido y frío, no es más que una larga preparación de la verdadera acción dramática que se desarrolla en el segundo. En éste la acción se precipita rápida é impetuosa, produciéndose una lucha

interesante y patética, llena de color y de vida. Este acto es hermosísimo y todo él está impregnado de gran sabor calderoniano. Debe notarse especialmente la escena en que Nino halla en el monte á Simíramis con Menón, que se empeña en ocultársela, y Arsidas que lucha por llevarla á su presencia á fin de granjearse el favor del rey; así como la siguiente, en que Nino, que no quiere aparecer tirano, exige de Menón que renuncie voluntariamente á su amada. Bellísima es también la pintura que antes de estas escenas hace Menón á Nino de Semíramis. Pocas veces el artificio gongórico se ha presentado de una manera más seductora y brillante.

En la escena entre Menón y Nino á que antes me he referido, á las exigencias de éste para que olvide á Semíramis, responde aquél con el siguiente razonamiento elocuentemente calderoniano:

En nuestro cuerpo está el alma
Sin tener determinado
Lugar: si muevo la planta,
Alma hay allí, alma también
Hay en la mano al mandarla.
Sucede, pues, que me corte
La planta ó la mano, ¿falta
Con la porción de aquel cuerpo
Aquella porción que estaba
Del alma allí? No. ¿Qué se hace?

A su estado á incorporarla
Se reduce. Alma es en mí
Mí amor ; lugar no se halla
Donde no esté ; y así, aunque hoy
A pedazos le deshaga
Cortándome las acciones
De verla, oirla y hablarla,
En la razón que me queda,
A la imitación del alma,
Siempre se ha de hallar mi amor
Tan cabal como se estaba.

El tercer acto, superior al primero, es inferior al segundo. La acción decae en vivacidad y energía, si bien hay en él una escena digna de ser notada, por la semejanza que tiene con otra de una obra célebre. Me refiero á la escena entre Semíramis y Menón, que fingiendo despreciarse mutuamente, por orden de Nino é Irene que ocultos los escuchan, vuelven á llamarse después de haberse despedido, y no atreviéndose á confesar que desean reconciliarse, fingen haberlo hecho para despreciarse más. Esta escena recuerda la verdaderamente deliciosa del *Tartuffe* entre Mariana y Valerio.

En cuanto á los personajes, Semíramis sólo es el esbozo de un gran carácter. Los de Menón y Nino son interesantes.

La acción cómica entre Chato y Sirene es impropia

del asunto, pero considerada en sí misma, ofrece rasgos cómicos picantes que el señor Revilla exageró. Dicha acción era por otra parte indispensable en toda comedia española de aquel tiempo.

Inútil fuera buscar sabor local en este drama. Carece de él, como carecen todos los dramas de Calderón, cuya acción no pasa en España. El genio de Calderón era tan profundamente nacional, que donde quiera que clavara su garra, quedaba indeleblemente grabado el sello de lo español puro y genuino. Por eso es y continuará siendo por excelencia su gran poeta nacional.

Rafael Calvo hizo un Menón acabado. Es necesario oírle la hermosa pintura de Semíramis, de que he hablado. No puede extremarse más el arte de pintar y desplegar de una manera casi plástica ante la imaginación del que escucha, el cuadro concebido por el poeta.

Con esta ligera *Crónica*, queda terminada la serie en que me propuse seguir con observaciones y juicios las principales obras que el señor Calvo pusiera en escena. Escritas todas ellas al correr de la pluma, por exigirlo así el fin á que iban encaminadas, no podrían ofrecer ni profundidad ni brillo, aun cuando no fueran tan cortos mi ingenio y humanidades. Pero el no poder realizar lo más, no es motivo para dejar de hacer lo posible dentro de las circunstancias que nos rodean.

Próximamente, Rafael Calvo nos abandonará en busca de nueva escena para sus triunfos. Quiero, pues, al despedirme, agradecerle en nombre de nuestra naciente cultura literaria su benéfica estadía entre nosotros. Antes de su venida, los más ricos tesoros del teatro español antiguo y moderno eran poco menos que el libro de los siete sellos para la generalidad. Aun los que algo conocían de ellos por la lectura, estaban muy lejos de poder apreciarlos en todo su valor. De las obras dramáticas sólo puede juzgarse con acierto escuchando su representación. Entonces se las ve de relieve y en todo el esplendor de su hermosura. Al ausentarse, deja en nuestro criterio altamente colocado el genio dramático español, y en nuestras almas el recuerdo imperecedero de tantos dulces instantes pasados en este delicioso arro-bamiento que la belleza infunde. De hoy más, al traer á nuestra memoria su permanencia entre nosotros, nos parecerá ver desfilar ante nuestros ojos los héroes, ya serios, ya traviosos, generosos ó malvados, melancólicos ó risueños de Lope, Tirso, Calderón, el Duque de Rivas, García Gutierrez, Ayala, Tamayo; y creémos oír, ó nuevamente se desplegarán ante nuestra imaginación excitada la música sonora de tantos versos armoniosos, el fulgor de tantas imágenes resplandecientes, el acento soberbio de Faraón, el fiero rugido de Segismun-

do, la voz firme y justiciera de Pedro Crespo, el hondo lamento de don Álvaro, la enamorada expansión de Manrique, ó la espléndida pintura de Semíramis en boca de Menón; y todo ello, mezclado y confundido por la distancia, vendrá á nuestro espíritu como ráfagas de hermosura destinadas á ennoblecerlo y sublimarlo. ¡Misterioso efecto del poder de crear y del poder de interpretar, artísticamente complementados!

Todo esto ha realizado Rafael Calvo, con sus dignos compañeros, en las dos veces que nos ha visitado, á pesar del serio contratiempo que en esta última le ha contrabido, y todo esto hemos de agradecerle los que profesamos amor ardiente á la belleza pura y elevada.

Entiendo, no obstante, que no será esta la última vez que nos visite. Después de recorrer todos los países americanos de habla castellana, piensa volver á despedirse definitivamente de nosotros, antes de regresar á España. ¡Que el viento de gloria y de fortuna que le trajo á nuestras playas vuelva á hacerle pasar por ellas antes de dejarle en el *caliente nido* de la patria!



