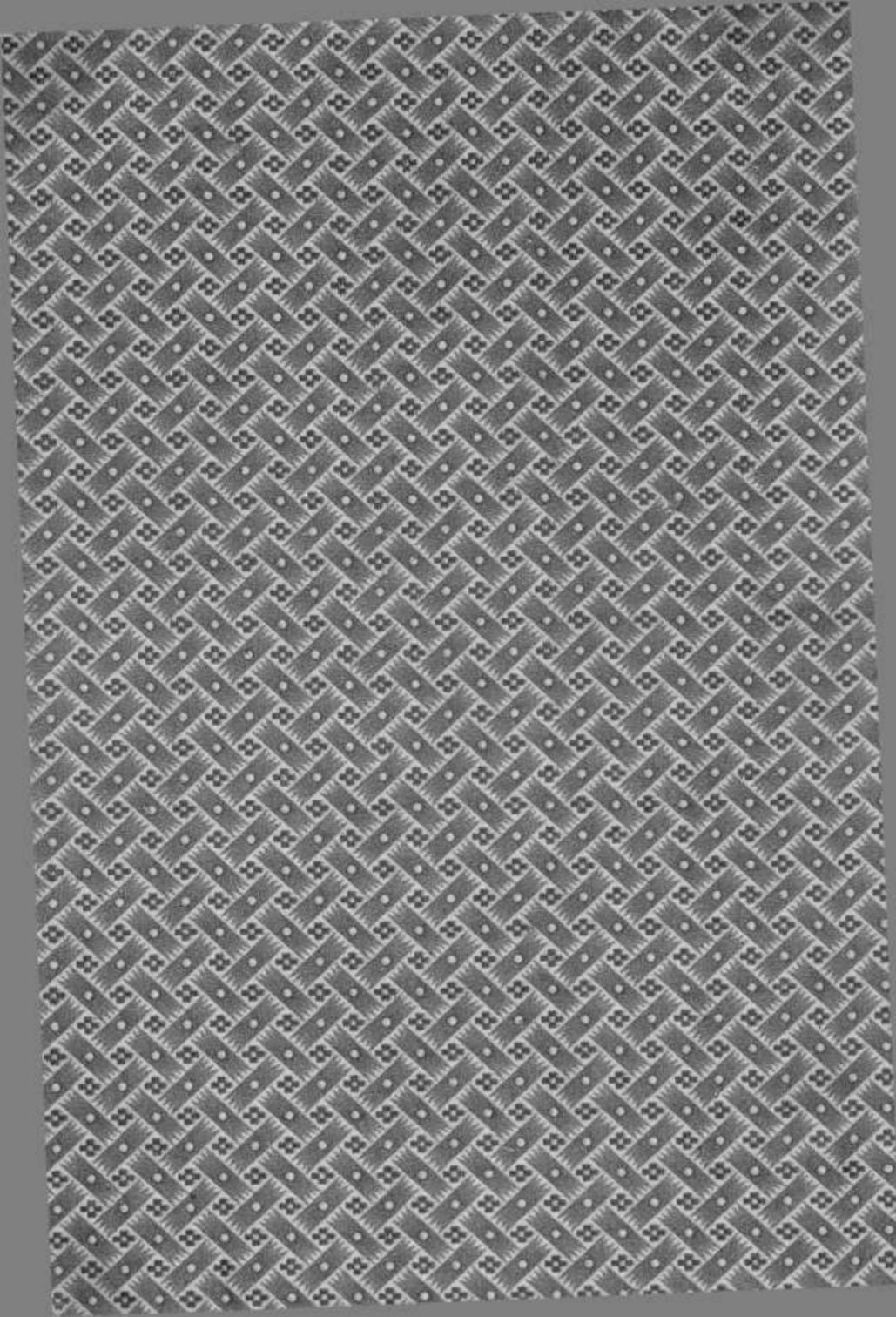


8



Sig.: 83088

Tít.: Críticas de D. Manuel de la Rev

Aut.: Revilla, Manuel de la

Cód.: 51114731



108709

2 ^r 12

Ricardo Carreras.



CRÍTICAS.

(1.ª SÉRIE.)



CRÍTICAS

DE

D. MANUEL DE LA REVILLA.

1.ª SÉRIE.



BÚRGOS: 1884.

IMP. DE D. TIMOTEO ARNAIZ, plaza de Prim, n.º 17.

Esta obra es propiedad de la Sra. Doña Cármen Cortijo, viuda de Revilla. Queda hecho el depósito que marca la ley.

AL EXCMO. SR.

D. Antonio Cánovas del Castillo

y

AL ATENEO CIENTÍFICO, LITERARIO Y ARTÍSTICO
DE MADRID,

en testimonio de gratitud,

CARMEN FORTIJO,

V.^{DA} DE REVILLA.

AL LECTOR.

No esperes, lector, en estas breves líneas un elogio de los artículos críticos comprendidos en el presente volumen: pues, además de que la alabanza en nuestros lábios parecería sospechosa, (por el parentesco y entrañable cariño que nos unieron al malogrado Revilla) resultaría completamente inútil.

El público unánime juzgó favorablemente estas *críticas* cuando vieron la luz pública en los distintos periódicos en que colaboró su autor y reconoció en éste un digno sucesor del inolvidable Figaro. Nada, por lo tanto, que no fuese ocioso, podriamos decir en la presente ocasión.

El objeto, pues, de este *prefacio* es explicar el motivo de la publicación de las *CRÍTICAS DE D. MANUEL DE LA REVILLA* coleccionadas, y el orden y método seguidos en ella.

Puede afirmarse que, entre los muchos escritos con que Revilla enriqueció la literatura nacional, durante su breve cuanto laboriosa existencia, sus *CRÍTICAS* fueron si no los más importantes, los que más contribuyeron á su merecida fama y á popularizar su nombre. Pero diseminadas en distintos diarios políticos, como queda

dicho, es casi seguro que pronto se hubieran perdido para siempre, dada la efimera existencia de las hojas periódicas.

Esta consideración hizo que nuestra hermana política, la Sra. Viuda de Revilla, resolviese publicarlas en colección, rindiendo así el más grato tributo á la memoria de su desgraciado esposo y (en nuestro concepto) prestando un servicio importante á las letras castellanas.

Para conseguir su noble propósito, nos dió el honroso encargo de reunir y coordinar los numerosos artículos, que esta colección comprende, y preparar y dirigir su edición.

Por nuestra parte, hemos procurado corresponder dignamente á la confianza en nosotros depositada, y creemos poder afirmar que esta edición comprenderá todas las críticas importantes de Revilla.

Respecto al orden en que se publican, nos ha parecido preferible al cronológico, el alfabético por autores, reuniendo los artículos que á las obras de cada uno de ellos se refieren: y de este modo, además de poderse formar exacta idea del concepto general que aquellos merecieron á Revilla, será fácil encontrar la CRÍTICA que se desee, sin necesidad de consultar el índice.

Réstanos decir, para terminar, que la obra constará de dos volúmenes y que en el segundo se subsanarán las omisiones que en este se hubieren cometido.

Madrid 1.º de Junio de 1884.

Mariano Capdepón.

ALARCÓN

(D. PEDRO A. DE)

LA ALPUJARRA.



Después de un largo período, destinado á perder lastimosamente el tiempo en la política, ha vuelto contrito y arrepentido, como el hijo pródigo, á la tranquila morada de las musas, el discreto autor del *Diario de la guerra de África*, de la deliciosa relación de viaje *de Madrid à Nápoles* y de tantas otras obras que honran á las letras españolas.

Señaló el Sr. Alarcón su anhelada vuelta al buen camino con una preciosa novela, modelo de gracejo, de desenfado, de naturalidad y de castizo y fácil lenguaje, bautizada con el nombre, no muy propio, de *El sombrero de*

tres picos; y como si quisiera hacer olvidar á fuerza de méritos la defección pasada, acaba de publicar *La Alpujarra* y prepara una novela titulada *El escándalo*, en la que funda grandes esperanzas. ¡Bien venido sea el ameno escritor granadino, y haga el cielo que no vuelva á darle la mala tentación de rendir culto á esa corrompida y grosera cortesana que se llama la política!

Es muy escaso en los escritores españoles un talento característico de los franceses, el de saber hacer libros. Es indudable que, salvo honrosas excepciones, la mayoría de los escritores traspirenaicos cede en profundidad, ingenio, fantasía y gracia á los nuestros; y sin embargo, estos no aciertan á componer libros tan amenos y deliciosos como los que aquellos producen, las más de las veces sin idea y en ocasiones sin ingenio. Nuestra literatura, como la alemana (con la que tiene no pocos puntos de contacto) suele ser sustanciosa hasta rayar en pesada é indigesta; y si en la cocina literaria llevamos la batuta en la confección de platos fuertes, hacemos triste papel al tratarse de *entradas y entremeses*. Cuatro ideas bastan á un francés para hacer un tomo, y con ellas no tiene bastante un español para llenar una página.

Esta *difícil facilidad* de los franceses, este talento especial para levantar grandes edificios con mezquinos materiales, este arte de hablar mucho y bueno, diciendo poco ó nada, este exquisito y delicado *savoir faire* (del cual tan fácilmente se enjendra el *savoir vivre*) le posee

entre nosotros en altísimo grado el Sr. Alarcón. La modestia de tan distinguido literato le hará conocer que hay muchos que le aventajan en profundidad, en idea, en intención y hasta en inventiva; pero en aquella cualidad, ninguno. Solo á él es dado hacer una novela deliciosa, tomando por base un vulgar y viejísimo romance; solo él es capaz de llenar un tomo de 563 páginas con una relación de viaje por el estrecho, arrinconado y peñascoso recinto encerrado entre Sierra Nevada y el Mediterráneo y flanqueado de un lado por el Picacho de Veleta y la Sierra de Lújar, y de otro por Sierra de Gádor y la Punta de las Sentinas, y al cual se dá, por razones que el Sr. Alarcón tiene la mala intención de no explicar á sus lectores, el nombre de Alpujarra.

Cualquier adocenado viajero hubiera escrito una árida y descarnada relación de viajes que apenas ocupára 60 páginas. El Sr. Alarcón ha hecho, sobre tan pobre tema, un libro indefinible, mezcla de relación de viajes, de novela y de historia, salpicado de narraciones épicas, dramáticas ó novelescas. segun los casos, de descripciones bellísimas, de rasgos humorísticos que rebosan ingenio y donosura, de reflexiones profundas á veces, patéticas en ocasiones, amargas, intencionadas ó festivas, pero casi siempre oportunas é ingeniosas, y escrito en un estilo inimitable, modelo de frescura, espontaneidad y elegancia, y en un lenguaje castizo, sin ser afectado, fácil y ligero sin degenerar en frívolo.

Y al paso que describe con vivos y brillantísimos colores las comarcas que recorre, va entrelazando con esta descripción suavemente, sin sentirlo, como jugando, la dramática y conmovedora historia de la rebelión de los moriscos, con arte tal, que el libro resulta á la postre tan útil é instructivo como ameno, y el lector se encuentra, sin saberlo ni apenas sentirlo, con que ha aprendido la historia de aquel suceso con tanta perfección (y mayor agrado) como si la hubiera leído en las páginas de Mármol ó de Mendoza. Lo repetimos: en el arte de hacer libros es casi imposible llegar más allá.

Como quiera que es imperiosa obligación de la crítica, si ha de parecer imparcial á los que no la conciben si no es negativa, señalar defectos en las obras, fuerza es que busquemos alguno en *La Alpujarra*, que alguno ha de haber, pues no fuera obra humana, si careciese de imperfecciones. Uno tiene, y bastante grave, pero ajeno al arte por completo. Tal es el lamentable espíritu de intolerancia que revela el autor contra los que no profesan la religión cristiana, las frases injustas y nada cultas que les prodiga, y el error en que incurre al suponer que los musulmanes rinden adoración á su Profeta. Cualesquiera que sean las opiniones religiosas del Sr. Alarcón, como hijo de este siglo y como amante de la libertad está obligado á la tolerancia, y como hombre culto, á no incurrir en los errores del vulgo.

Y cumplido ya este deber penoso, séanos lícito terminar este artículo dando nuevos y entusiastas plácemes

al Sr. Alarcón por haber enriquecido nuestras letras con este bello libro que, unido á su anterior novela, basta para que le sea perdonado el abandono en que por tanto tiempo las ha tenido, sin pensar ¡ingrato! que ni le olvidaban sus admiradores ni le querían mal, á pesar de su desvío.

22 de Octubre 1874.

EL ESCÁNDALO.



Es privilegio del verdadero talento acometer con éxito las más difíciles empresas, orillar las más árduas dificultades, y aún violentar la propia naturaleza, empeñándola en intentos á que no la llamaban quizas sus nativas condiciones. El genio difícilmente se adapta á violencias semejantes: espontáneo, impetuoso, tal vez desordenado, rara vez se aparta del natural camino por donde le llevan sus propios impulsos; el talento, más dúctil y flexible, si ménos brillante y grandioso, reviste con igual lucimiento las formas más opuestas, acomete los intentos más contradictorios, sin alcanzar acaso los triunfos prodigiosos del genio; pero sin exponerse, en cambio, á ruidosas caídas.

Confirmación elocuente de lo que decimos es el señor don Pedro Antonio de Alarcón. Escritor de más ingenio y fantasía que profundidad filosófica, más poeta que pensador, más dado á fantásticos ensueños, á donosas burlas ó á discretos y ligeros juegos del entendimiento, que á graves meditaciones, á disquisiciones eruditas y á

investigaciones profundas, parecía destinado el Sr. Alarcón por la naturaleza á ser uno de esos escritores donosos, brillantes y ligeros, en quienes ante todo se aplaude la gracia chispeante del estilo, la viveza de la imaginación y el donaire y agudeza del entendimiento, y de los cuales ni se esperan ni se exigen las concepciones grandiosas, trascendentales y profundas que á espíritus más reflexivos y graves se demandan. Tenía hecha su reputación como inimitable narrador de viajes y como incomparable cultivador de ese género de novelas ingeniosas y ligeras en que suelen ser maestros los franceses, y lo fueron en más felices tiempos los españoles. En tales condiciones parecía en él temeraria y arriesgada empresa la de lanzarse á un género nuevo, y hasta cierto punto extraño á sus especiales aptitudes, cual es la novela psicológica, basada principalmente en el estudio atento y la pintura fiel de los caracteres, en la descripción de las luchas que pasiones é intereses, deberes y sentimientos, ideas y creencias se libran en el fondo de la conciencia humana, é inspirada por lo comun en una alta concepción moral ó filosófica, cuyo resultado es una intencionada, profunda y trascendental enseñanza. No es maravilla, por tanto, que áun los que más confianza tenían en las relevantes cualidades del Sr. Alarcón desconfiáran de la empresa y temieran un fracaso, que era en realidad muy probable, por no decir seguro.

Nada de esto ha sucedido por fortuna. El talento del Sr. Alarcón ha vencido, ó al menos orillado, la mayor

parte de las dificultades que le ofrecía su atrevida empresa, y á vuelta de algunas caídas,—ménos numerosas y graves de lo que era lícito esperar,—ha logrado dar cima á sus intentos, acreditando que para el talento no hay imposibles, y ofreciendo al público una novela que, sin ser perfecta en su género, es, sin embargo, un feliz ensayo de él, y es á la vez una de las novelas más notables y una de las obras más bellamente escritas que registra nuestra literatura nacional en el presente siglo.

Toda novela del género que pudiera llamarse psicológico, y aún psicológico-social, es juntamente una concepción moral y filosófica y una concepción artística, y en tal concepto ha de ser necesariamente objeto de dos juicios que versen sobre cada uno de estos dos aspectos, pudiendo acontecer que ljos de ser perfecta en ambos, peque en uno de ellos, quedando su elemento artístico por bajo de su elemento filosófico ó vice-versa. Rara vez suelen rayar á igual altura entrambos elementos: por regla general, ó en el autor el filósofo aventaja al artista, ó el artista supera al filósofo, reproduciéndose, como es natural, este fenómeno en la obra. Lo primero se observa, por ejemplo, en las novelas del Sr. Valera; lo segundo se verifica en la última novela del Sr. Alarcón.

Pensamos en el presente artículo reunir los dos juicios á que nos referimos, de tal suerte que aparezcan fundidos en uno solo, aunque sin dejar por esto de establecer entre ellos la separación debida; y atentos á simplificar en lo posible nuestro trabajo, comenzaremos por

hacer algunas consideraciones sobre la forma externa de la novela, para poder despues consagrarnos con mayor detenimiento al exámen de sus elementos internos.

De la forma externa, esto es, del estilo y lenguaje poco tenemos que decir. Se trata de una obra del Sr. Alarcón, y con esto basta para comprender que en este terreno sólo elogios, y elogios calurosos y entusiastas, han de brotar de nuestra pluma. Nadie entre nosotros aventaja,—quizá nadie iguala siquiera,—al Sr. Alarcón en lo que se llama el buen decir. Sencillo y natural, sin caer en la vulgaridad prosáica; ligero y fácil sin pecar de desaliñado; brillante sin afectación; culto y castizo sin amaneramiento; verdadero y natural en la expresión de los afectos; claro y preciso en la emisión de las ideas; fluido y ameno en las narraciones; lleno de colorido en las descripciones; inimitable en el diálogo, el Sr. Alarcón es uno de los estilistas mas originales, uno de los hablistas más puros, uno de los escritores más delicados, amenos y discretos que tenemos en España, y es por esto (aparte de otras cualidades, y principalmente bajo el aspecto artístico) el primero de nuestros novelistas. Con decir, además, que el Sr. Alarcón ha mirado con singular cariño su última novela, y que por tanto estas cualidades están llevadas en ella al más alto grado de perfección, fácil será comprender que *El Escándalo* es, bajo este concepto, un verdadero modelo: á tal punto, que los graves defectos que despues señalaremos nunca bastarán á oscurecer estos méritos ni á eclipsar su fama, que so-

breviviría á la ruina de la obra, bajo el concepto filosófico, si por ventura su fondo no pudiera sostener la comparación con la forma. Había de reputarse *El Escándalo* como una concepción absurda, y la excelencia de su forma bastaría á librarla del olvido.

Y rendido este justísimo tributo á los méritos del escritor, pasemos á ocuparnos de lo interno de su obra, es decir, de la idea que la inspira, del propósito que la mueve, y de los personajes y sucesos en que esta idea y este propósito se encarnan.

La idea de la novela es profundamente moral y verdadera, y se puede formular en los términos siguientes: el escándalo es una espada de dos filos que hiere al mismo que la maneja. Las consecuencias del escándalo ceden, á la corta ó á la larga, en daño del escandaloso, á tal punto, que puede suceder (como sucede en la novela) que la mala fama, merced al escándalo adquirida, sea tal que impida, ó al ménos dificulte la rehabilitación del culpable, haciendo que sus propósitos de enmienda no merezcan crédito y que en cambio lo obtengan las calumnias que se le levanten, harto verosímiles y justificadas por su pasada conducta.

Y en efecto, el protagonista de *El Escándalo*, audaz y desatentado calavera que ha escandalizado al mundo con sus extravíos, llega al cabo á arrepentirse de ellos sinceramente, merced al benéfico influjo de un amor ideal y puro. Y cuando la fortuna le sonríe, cuando la rehabilitación le espera, cuando vá á ser al cabo honrado y

feliz, una horrible calumnia levantada contra él por el despecho de una mujer indigna,—calumnia de que no puede defenderse, tanto porque las apariencias le condenan, como porque su pasada conducta la hace verosímil,—lo pone al borde del abismo y está á punto de hacerle perder todos sus bienes y esperanzas, salvándose solamente merced á una série de heróicos y dolorosos sacrificios, sin los cuales le fuera imposible toda justificación.

Originase de aquí, como el lector comprenderá fácilmente, una acción en extremo dramática é interesante, cuyo principal teatro es una conciencia hondamente afligida y perturbada; acción con la cual se enlazan otras secundarias de no menor valia, que dan lugar á no ménos intrincados y difíciles casos de conciencia en que campea el penetrante ingenio del Sr. Alarcón. Entre estas acciones episódicas merecen elogio especial la dramática historia del Conde de la Umbría y los amores de Fabian Conde (protagonista de la obra) con la adúltera Matilde de la Guardia; amores pintados con portentosa verdad y que constituyen un verdadero modelo de la novela realista en el buen sentido de la palabra. No así la historia de Lázaro, harto semejante á la de Fabian Conde, historia que, sobre ser inútil, acusa una falta de inventiva, inexplicable en el Sr. Alarcón.

Esta es la idea de la obra; sus propósitos son, á nuestro juicio, algo más complejos. Sea por la manera como ha concebido su plan el Sr. Alarcón, sea porque

en realidad haya sido éste su intento, es lo cierto que no aparece como único propósito de su novela la demostración de la tesis que dejamos expuesta, sino también la de otra no tan fácil de probar ni llana de admitir. Parece, en efecto, que el Sr. Alarcón intenta demostrar que el único medio de resolver los casos complicados y temerosos de conciencia es recurrir á la confesión auricular; y tanto lo parece, que no de otra suerte se explica que haya apelado á una forma de exposición tan defectuosa como la narración de los sucesos puesta en boca del protagonista en forma de confidencia personal; manera de exponer que despoja á la narración de vida y movimiento y que hubiera hecho fracasar á la novela, á no ser su autor el Sr. Alarcón.

El lector nos permitirá que no entremos en el fondo de esta tesis del ingenioso novelista. Nuestras opiniones particulares sobre el asunto podrian parecer (contra nuestra intención) ofensivas á los oídos piadosos, y nosotros tenemos por regla invariable de conducta no faltar jamás á ciertas consideraciones y respetos. Séanos lícito únicamente sostener, contra la opinión presunta del Señor Alarcón, que si—católicamente hablando—la confesión es el único medio de obtener el perdón de los pecados, no es el único de resolver los casos de conciencia, pues á ésta (una vez auxiliada por la divina gracia) nunca ha negado el catolicismo el poder de resolverlos. Que el confesor disfrute del privilegio de perdonar los pecados es pura doctrina católica que no discutimos; pe-

ro que, por ser tal, sea el único capaz de resolver los casos de conciencia, no creemos que sea verdad de fé, ni pensamos que pueda sostenerse en buena doctrina moral y filosófica. Los casos de conciencia sólo la conciencia misma los resuelve; podrá el confesor iluminarla con sus consejos; á él corresponderá (hablamos bajo el punto de vista católico) absolverla de sus pecados; pero de ningun dón especial disfruta para ser el único que resuelva tamaños conflictos.

Este sentido místico del Sr. Alarcón le ha hecho desconocer la verdad psicológica é incurrir en graves defectos, y á ello ha contribuido no poco lo desacertado que ha estado al pintar la figura del Padre Manrique. Que Fabian Conde, presa de indecibles angustias y colocado en una situación terrible y dificilísima de salvar, acuda, á pesar de su descreimiento, en busca de un confesor reputado por su sagacidad y sabiduría, es cosa natural y verosímil; pero que, despues de una conferencia de seis horas salga tranquilo, convertido á la fé más ferviente y resuelto á consumir sacrificios espantables, superiores, por no decir contrarios, á las fuerzas humanas, é inconcebibles en un hombre de su carácter, es el colmo de la inverosimilitud. El heroismo moral en esas condiciones es, á nuestro juicio, totalmente imposible; pero si por excepción no lo fuera, sería necesaria en quien lo llevase á cabo la fé robusta que trasporta las montañas, y esa fé no se adquiere tan fácilmente como supone el Sr. Alarcón.

Ademas, para hacer aceptable esta monstruosa inverosimilitud, era preciso pintar en el Padre Manrique un prodigio de ciencia y de talento, un pozo de sabiduria, como dice el vulgo, y más tratándose de un jesuita, es decir, de un individuo de la asociación religiosa que de más reputación goza en este concepto, y á la cual tanto se empeña en glorificar el Sr. Alarcón. Pero desgraciadamente el autor de *El Escándalo* no ha salido airoso de esta empresa: su jesuita es un santo, pero dista mucho de ser un sabio; su célebre dictámen, que tan prodigiosos efectos obra en el ánimo del protagonista, no es más que un vulgar resúmen de hechos, una descripción de caractéres harto conocidos y penetrados por Fabian Conde, y una série de *lugares* que tienen más de comunes que de teológicos. Aquella plática vulgar, mejor sentida que pensada, no basta para convencer al más superficial de los ateos; ¡cómo ha de ser suficiente para alcanzar de un incrédulo culto, distinguido, discreto, apasionado y vehemente, no solo una conversión completa, sino una série de espantosos sacrificios! Créalo el Sr. Alarcón: la Compañía de Jesus no debe quedarle muy agradecida, porque no es de agradecer el presentar como acabado medelo de la sagacidad y sabiduría que á sus miembros se atribuye, un tipo de teólogo tan vulgar y adocenado como el padre Manrique.

Más vale Lázaro, sin ser teólogo ni jesuita. Lázaro es un santo seglar, enérgicamente pintado, pero inútil, inverosímil y (aunque otra cosa deseaba el Sr. Alarcón)

muy poco simpático. Su virtud ruda, intransigente, y á pesar de su aparente modestia, algo pretenciosa, tiene más de estoica que de cristiana, pues carece de ese delicioso perfume que se llama la caridad. Aparte de eso, Lázaro es imposible en lo humano. El ideal moral que en él ha querido personificar el novelista, podrá ser grande y bello, pero es inasequible para los mortales. Verdad es que esto acontece con casi todos los personajes de la novela, y de aquí que en ellos á la vez se admire lo grandioso y se reconozca lo falso. Esas virtudes no son ni pueden ser humanas. Constituirán acaso un ideal altísimo; pero hay en el hombre fuerzas y energías que lo repelen y que son más poderosas que él. Por eso, cuando se encarnan estos heroísmos en personajes reales, admiran, deslumbran, sorprenden, pero no interesan, porque solo interesa lo que es verdad.

Acontece con *El Escándalo* lo que con las novelas de Victor Hugo. El mundo que en ellas contempla el lector, poco ó nada tiene de comun con el que habitamos. Los personajes que á su vista aparecen son figuras vaciadas en el molde que produjo á los Titanes, pero nada tienen de humanas, á no ser la forma. Si por ventura pudiera admitirse su realidad, sería á título de excepciones, y no ha de constituirse con excepciones la obra de arte, si ha de ser interesante y dramática. Podrá el genio del autor dar á estas figuras, puramente ideales, tal relieve y colorido que su historia asombre y deleite; pero este éxito, debido á la magia del estilo, no

impedirá el lógico é inmediato desengaño. Fabian Conde, en el último periodo de su vida, así como Lázaro, se han hecho en el molde que produjo á Juan Valjean, á Cuasimodo, á Gilliatt, á Gwymplaine, á todos los admirables engendros de Victor Hugo, y son, como ellos, mónstruos bellísimos, pero mónstruos al fin.

¡Cuánto mayor interés despiertan otros personajes no ménos bellos, y más verdaderos! Tales son Diego, Gregoria y Gabriela, los tres caractéres más reales y perfectos de la obra. Diego es la gran figura de la novela; su concepción más original, profunda y verdadera: obra maestra de observación psicológica y de belleza artística. Diego es verdaderamente humano, es una figura de carne y hueso que vive con vida poderosa; es una individualidad acentuada y enérgica, un verdadero carácter. La figura de Diego basta para hacer la reputación de un novelista.

Gregoria, con ser un personaje repulsivo y vulgar, es también una creación perfecta; sorprendente por la verdad con que está retratada. Gabriela es la más feliz personificación de ese amor ideal y puro, cuya pintura tan fácilmente peca de falsa ó de ridícula en la mayoría de las obras de arte. Tipo delicado é interesante, creación verdaderamente adorable, ideal y real á la vez, Gabriela es una figura deliciosa, cuyo único defecto consiste en ser algo pasiva, merced á la escasa intervención directa que el Sr. Alarcón le ha dado en la marcha de la acción, lo cual, sea dicho de paso, se debe, como otras

muchas cosas, á la desacertada forma de exposición á que ántes nos hemos referido.

Tanto en la pintura del carácter de Gabriela como en el resto de la obra ha sabido evitar el Sr. Alarcón un escollo en que tropiezan casi todos los dramáticos y novelistas. Tal es la pintura de la belleza moral, la pintura del bien y de la virtud. Pintar el mal, hacerle dramático, interesante y hasta bello, es, en efecto, cosa muy fácil: el sinnúmero de admirables personificaciones del crimen y del vicio en que abundan todas las literaturas, lo prueba cumplidamente. Pintar el bien, la virtud, el amor puro, sin caer en la frialdad ó el amañamiento, sin hacer que el bien desmerezca, bajo el concepto artístico, en su comparación con el mal, es empresa harto más difícil. Por regla general, la virtud se presenta en dramas y novelas de un modo tal que se hace empalagosa ó antipática. Encárnase en figuras frías, monótonas, desvaidas, sosas, que quedan muy por bajo de las enérgicas é interesantes personificaciones del mal con que batallan, á tal punto que cuando llega el desenlace y el mal sucumbe, casi produce pesar el triunfo de aquella descolorida y fría virtud. Píntase una mujer honrada, una vírgen pura é inocente, y la primera es casi siempre una mogigata huraña y arisca, y la segunda una imbécil, ó á lo sumo una visionaria, resultando de aquí que la cortesana discreta, enérgica, apasionada, parece mil veces más simpática que semejantes tipos. De este temible escollo se ha librado con sumo acierto el

Sr. Alarcón. Su Lázaro es enérgico, vigoroso, lleno de vida, aunque inverosímil; su Gabriela es inocente y purísima; pero no visionaria, mogigata ni ridícula. El bien es en *El Escándalo* tan dramático é interesante como el mal, y la belleza moral se muestra íntimamente unida con la belleza artística. El mismo padre Manrique, con ser el carácter más endeble de la obra, no se parece á esos sempiternos é insufribles sermoneadores que suelen presentar en escena dramáticos y novelistas cuando quieren retratar el tipo del sacerdote ejemplar y virtuoso. Hay, sin embargo, en él alguno que otro detalle (y asimismo se observa en algunos pasajes de la obra) que podrá ser muy edificante, pero que es de dudoso gusto bajo el punto de vista literario.

Y ya que de este personaje hablamos, séanos lícito protestar contra ciertas gratuitas y ofensivas afirmaciones que en sus labios pone el Sr. Alarcón. Tales son suponer que la incredulidad y la inmoralidad son inseparables compañeras, y empeñarse en identificar la fé y el sentimiento religioso con una determinada religión positiva. Ni el Sr. Alarcón ni nadie tiene derecho para lanzar tamañas acusaciones. No es cierto que todo incrédulo sea inmoral necesariamente; ántes lo es (y la experiencia diaria lo comprueba) que en un mismo sujeto pueden hermanarse perfectamente la incredulidad más absoluta y la moralidad más irreprochable.

No queremos ventilar aquí cuestiones filosóficas ni teológicas, ni intentamos ofender en lo más mínimo pia-

dosos sentimientos; pero tampoco podemos consentir que de persona tan ilustrada como el Sr. Alarcón partan tan gratuitas afirmaciones. Para defender la fé no es necesario insultar á los que de ella carecen; para encomiar las excelencias del cristianismo no es necesario identificarlo con la religión misma. Podrán ser erróneas todas las religiones que de él se aparten; pero no es lícito sostener que en ellas no alienta el sentimiento religioso, como puede inferirse del empeño de identificar á la religión con el catolicismo. Dígase en buen hora que éste es la única religión verdadera; más no por esto se niegue todo carácter de religión á las restantes. Afírmese que es el sentimiento religioso sólida garantía de la moral, más no se imprima afrentosa marca en la frente de los que de él carecen.

Mucho podriamos decir todavia acerca de las doctrinas morales y filosóficas de esta novela, y mucho y muy grave se nos ocurre acerca del valor que para la vida tengan; pero los respetos y consideraciones que nos detienen, como el lector habrá comprendido, nos impiden entrar en mayores detalles. Baste decir que el Sr. Alarcón nos gusta mucho más como artista que como filósofo, sin que esto obste para que reconozcamos de buen grado que el ideal moral que desarrolla, con ser inaceptable á nuestro juicio, reviste á su obra de verdadera grandeza y la hace rayar en ocasiones en lo sublime.

Resumamos, pues: una idea profunda y verdadera; un fin moral; un ideal altísimo, aunque inasequible y extra-

humano, que dá grandeza á la obra y á veces le quita interés y verdad; una acción dramática é interesante; tres caracteres de primer órden (Diego, Gabriela y Gregoria); otros hermosos, pero falsos (Lázaro y Fabian: en la conclusión de la obra), y un estilo y lenguaje superiores á todo encarecimiento, tales son los méritos de la novela que hemos examinado.

La inverosimilitud de algunas situaciones; la falsedad de algunos caracteres; la inutilidad ó escaso valer de otros; la falta de inventiva revelada en la historia de Lázaro; la absurda conversión del protagonista; la inconveniente forma adoptada para la narración, y las doctrinas exageradamente ultramontanas que ahora privan en el ánimo del Sr. Alarcón, tales son tambien los defectos de *El Escándalo*. Graves son, sin duda, é imperdonables algunos; pero á pesar de todo, ni bastan á oscurecer sus bellezas ni impiden que esta novela produzca en el ánimo impresión gratisima, tanto por la grandeza moral que la penetra, como por lo admirable de algunos de sus personajes y lo acabado y perfecto de su forma literaria.

Por eso, sin negar sus faltas, ántes censurándolas severamente, la consideramos como un verdadero acontecimiento literario.

Un aplauso, para concluir, á los Sres. Medina y Navarro por la elegante edición de *El Escándalo*, edición que honra á tan activa é ilustrada casa, por muchos conceptos benemérita de las letras españolas.

15 de Julio de 1875.

EL NIÑO DE LA BOLA.



Pudiera decirse de la época que estamos atravesando, por lo que á la literatura respecta, que es una série de lamentables equivocaciones. En breve espacio de tiempo ha cometido el Sr. Echegaray el error que se llamó *Mer sin orillas*, ha incurrido el Sr. Sellés en la equivocación que se denomina *El cielo ó el suelo*, y como si esto fuera poco todavía, el Sr. Alarcón ha salido de su prolongado retraimiento para seguir en el mismo camino á los notables escritores citados, dando á la estampa *El Niño de la Bola*. Medrados estamos si, continuando así las cosas, van dando caídas todas nuestras eminencias literarias.

Porque es forzoso declararlo con todo el respeto que merecen los autores de fama cuando se equivocan: la última novela del Sr. Alarcón, digna de él por las bellezas de su forma y aun por la indudable grandeza que la con-

cepción entraña, pero que no ha podido mantenerse al ser ésta desarrollada, abunda en errores de tanta monta que no le permite sostener la comparación con otras admirables producciones de tan distinguido novelista. El mismo *Escándalo* tan discutido y censurado, es superior en opinión nuestra, al *Niño de la Bola*.

Como dejamos indicado, bajo el punto de vista de la forma, la novela del Sr. Alarcón solo merece elogios. Descripciones y cuadros bellísimos, llenos de verdad, de vida y de color; algunos personajes (singularmente los secundarios) dibujados de mano maestra; episodios y escenas interesantes y conmovedores; rasgos frecuentes de inspiración y sentimiento, y un estilo y lenguaje vivos, elegantes, y siempre amenos, revelan una vez más que el Sr. Alarcón es maestro en describir, narrar y pintar, y en revestir de encantos y primores la acción que desarrolla en sus novelas. La lectura del libro es deliciosa, y las bellezas de su forma de tal suerte fascinan y seducen, que apenas permiten al lector fijarse en los errores de la acción que en él se desenvuelve. Reconociendo, por tanto, estos grandes méritos de la novela, veamos ahora lo que constituye su fondo, estudiemos el pensamiento, la acción y los personajes, manifestemos nuestro juicio, no sin pesar profundo, porque el afecto que el Sr. Alarcón nos merece y la admiración que siempre nos produjeron sus obras, hacen que sea para nosotros harto dolorosa en estos momentos la triste misión que nuestra conciencia de crítico nos impone.

Hay quien piensa que en *El Niño de la Bola* no hay pensamiento trascendental ni tendencia docente. Parece-nos que los que tal presumen no han leído la novela con la atención debida, ni han penetrado, por lo tanto, en lo que hay oculto tras la acción. *El Niño de la Bola* encierra evidentemente una tesis parecida á la de *El Escándalo*, y esta tesis no es otra que la afirmación de que no puede haber moralidad verdadera sin creencias religiosas, y de que las pasiones avasallan al hombre y lo arrastran al abismo, si no le aparta de ellas la fé en la existencia de Dios y en la espiritualidad é inmortalidad del alma humana. Con esta doctrina se enlaza, aunque en segundo término (y basta para comprenderlo leer atentamente ciertas frases del capítulo primero del libro cuarto) la de que, si tales creencias no fueran verdaderas, convendría, sin embargo, no atacarlas, tanto por el consuelo que proporcionan á los desgraciados, como por ser auxiliares poderosos de la moral y el órden social.

Debemos declarar que tienen razón los que afirman que el Sr. Alarcón (que parecia católico ferviente en *El Escándalo*) en su última novela no defiende más que el espiritualismo religioso en general, sin ceñirse á una determinada religión positiva. Pero esto no satisface todavía. Si no tuviéramos que reducirnos á una crítica literaria, combatiríamos resueltamente la tesis del Sr. Alarcón; pero esto nos llevaria lejos de nuestro objeto, y por eso nos limitamos á declarar que la rechazamos terminantemente en el terreno de la ciencia y que deploramos

que el Sr. Alarcón la haya desenvuelto, porque al empeño de sacarla á flote ha sacrificado en no pequeña parte las condiciones artísticas de su obra, incurriendo en graves errores, como veremos despues. Únicamente haremos un reparo al Sr. Alarcón, y es que si las creencias religiosas á que se refiere fueran falsas, el amor á la verdad obligaría á los hombres á negarlas, por graves que fueren las consecuencias de la negación, pues á la verdad debe sacrificarse todo; y además, que una moral y un órden social fundados en una mentira y sostenidos por hombres que, á sabiendas y por razones de utilidad y conveniencia, diesen por verdadero lo que por falso tuviesen, serian todo lo que el Sr. Alarcón quisiera, menos moral y órden social.

Prescindamos, pues, de esta cuestión y fijémonos en las condiciones de la acción y de los personajes de *El Niño de la Bola*.

La acción (que es rapidísima, pues en su mayor parte se refiere como antecedente, y lo que, por decirlo así, se representa á la vista del lector, se realiza en breve espacio de tiempo) se reduce á la explosión de una pasión terrible, que engendra una catástrofe sangrienta, y que nace en el alma del protagonista de la obra. Esta pasión es el amor y este protagonista es Manuel Venegas, por sobrenombre *El Niño de la Bola*.

Todos los errores de la novela nacen de una sola causa, que es el desconocimiento de la realidad. El señor Alarcón se ha lanzado en pleno idealismo, reservando el rea-

lismo, de que tan gallardas muestras ha dado en muchas de sus producciones, para la pintura de lugares y paisajes y de episodios y personajes secundarios. Pero en lo que se refiere á la acción capital y á los personajes principales, ha prescindido casi siempre de la realidad y lo ha forjado todo en aquella región estraña al mundo en que los crean los grandes maestros del idealismo y de la cual los trae á la escena el señor Echegaray y los lleva á la novela el señor Alarcón, que en su última obra sigue los mismos pasos, sobre poco más ó ménos, que el eminente autor dramático á que acabamos de referirnos, con quien compite en cualidades y en errores. *El Niño de la Bota*, con efecto, es, bien examinado, un drama del señor Echegaray en forma de novela.

Buena prueba de lo que decimos es el protagonista de la obra. En la mente del señor Alarcón, Manuel Venegas fué indudablemente una concepción grandiosa y bella, pero tal como resulta realizada, sin perder por completo estas condiciones, es un carácter falso y estraño á la realidad. Quiso hacer de él, indudablemente, el señor Alarcón, una personificación grandiosa y atrevida de la pasión, de la fuerza, de la tenacidad y firmeza de carácter, arrastrada al fondo del abismo por una pasión devoradora y terrible.

Algo hay de esto en el personaje, y no puede negarse que en ciertos momentos es una figura que no carece de grandeza. Pero ¡cuántas contradicciones é inverosimilitudes desfiguran su carácter! ¡Qué falta de

realidad ofrece esta figura, y cuánto perjudica al interés que debía inspirar si fuera más humana! El lector nunca sabe á punto fijo si tiene ante sí un héroe ó un loco, un hombre de corazón ó una bestia fiera, un carácter apasionado y violento ó un espíritu calculador y reflexivo. Casi todas sus cualidades son contradictorias. Tiene la calma suficiente para fingirse mudo y guardar extraña reserva largos años; y luego se entrega sin reparo á las más temerarias y escandalosas acciones; se obliga, sin motivo bastante fundado, á privarse por larguísimo tiempo de la vista de la mujer amada, y en otra ocasión afronta en público el escándalo por bailar con ella; es incrédulo y abate su furor, sus pasiones y su sed de venganza ante una imágen del niño Jesús; alardea de no someterse á nadie, á todos desafia y á todos amenaza, y llévale y traéle de una parte para otra todo el mundo, tan pronto cediendo á la exhortación de un sacerdote como á la carta impúdica de su adorada; es en suma un enigma ininteligible, un conjunto de contradicciones, en el cual solo hay dos cosas permanentes: un amor ciego y frenético, que toca en la locura, y un valor decodado y nunca desmentido.

¿Y qué diremos de las numerosas inverosimilitudes que presenta la historia de este personaje? Por grandes que sean la precocidad y la energía de carácter de un niño, por terribles que sean las desgracias que le aflijan (y grandes son las que aquejan en los primeros años al Niño de la Bola) no cabe en lo posible que en su in-

fantil cerebro formule un plan de vida tan ingenioso y bien calculado como el que Manuel Venegas realiza después de la trágica muerte de su padre. No es verosímil tampoco que tuviera Venegas las condiciones necesarias para llevar á cabo aquella explotación y transporte de minerales que el Sr. Alarcón le atribuye y que recuerdan las increíbles hazañas de aquel Gillatt que pintó Victor Hugo en sus *Trabajadores del Mar* y con el cual rivaliza en fuerza, valor y candidez el Niño de la Bola. Pero lo que de ninguna manera puede explicarse, es su conducta desde que se enamora. La pasión terrible que su amada le inspira es, á todas luces, puramente sensual, y de aquí lo ardiente é insaciable que es. Mas ¿cómo admitir en tal caso que un hombre tan valiente, impetuoso y enérgico, después de rechazado por el padre de su amada, se resigne á vivir sin verla durante largo tiempo y no se le ocurra, sabiendo que es correspondido, escribirle cartas, pedirle entrevistas, llevar á cabo un rapto, ni cualquiera de los infinitos recursos que, en circunstancias tales, ponen en juego hombres que no pueden compararse con Manuel Venegas? Verdad es que se presenta en una rifa no muy edificante que se hace en la ciudad en que se verifica la acción, y en la cual hay subasta para ver quien baila con alguna mujer determinada; pero aquel acto, con tanto estrépito llevado á cabo y terminado con un fiero desafío á un pueblo entero, sin dejar de tener cierta grandeza, no es mas que un arrebato violento, poco compatible con la anterior man-

sedumbre y más propio de un loco que de un amante verdadero.

Más defectuoso todavía es el carácter de la mujer amada por el Niño de la Bola. Soledad es un ser incomprendible ó un mónstruo de falsía y liviandad. Aquella mujer, que obligada por su padre á optar entre un convento ó una boda que detesta, acepta el segundo extremo, para poder relacionarse de nuevo con su amante, y está acariciando por largos años la idea de manchar la honra del padre de su hijo, á quien ha engañado fingiendo un amor que no siente; aquella mujer, que en un supremo momento en que debe temer los mayores peligros, escribe á su amante la más impúdica de las cartas, y en presencia de su esposo se lanza con él á pública danza, no es digna de la pasión inmensa que inspira á Manuel Venegas, ni puede excitar en el lector el interés y la simpatía que habria excitado, siendo un tipo más noble y más puro. No dirémos que este carácter sea inverosímil: es demasiado real por desgracia; pero parécenos, que dentro de la realidad, podria ser mucho mejor de lo que es.

El usurero D. Elías está bien diseñado: aunque un poco cargado de color. Hay en él algo que no se justifica bien, cual es el ódio feroz que profesa á Venegas y su tenaz resistencia á que éste se case con su hija Soledad. Dueño, por injustos, aunque legales medios, de la fortuna de Venegas, y odiado y hasta perseguido por tan cruel conducta, recobraba su buena fama ante el público,

otorgando al hijo de su víctima la mano de su hija y devolviéndole así su fortuna sin menoscabo de sus propios intereses. A un hombre calculador, como son todos los cofrades de D. Elias, no se le ocultan estas cosas, y no se explica que en vez de proceder con esta cordura, afronte D. Elias las peligrosas consecuencias de su actitud, y dé lugar á tan dolorosas catástrofes.

La figura del virtuoso y noble sacerdote D. Trinidad Muley, es una de las más verdaderas y perfectas de la obra. Aquella mezcla de sólida virtud y elevados sentimientos por una parte, y de candidez é ignorancia por otra, dá á este personaje un aspecto en alto grado simpático, no sin algunos toques cómicos del mejor gusto. Polonia y la señá Maria Josefa, el veterano capitán amigo de Venegas y el repugnante tipo de la Voluta están muy bien pintados.

Cierto personaje, por sobrenombre llamado *Vitriolo*, es un tipo perverso y horrible, pero trazado con energía y colorido. Es un hombrecillo repugnante en lo físico y espantoso en lo moral que venga el desprecio con que acogió Soledad sus pretensiones amorosas con una negra trama que contribuye, aunque indirectamente, al trágico desenlace de la obra. El Sr. Alarcón ha hecho de este mónstruo un libre-pensador al estilo vulgar, y le ha rodeado de otra colección de perdidos ó imbéciles, todos correligionarios suyos. Quizá la pintura de aquella tertulia de miserables está hecha en provecho de la tésis ya citada, de que no hay moral sin religión;

pero si así fuera, el Sr. Alarcón no ha tenido en cuenta que los canallas del género de Vitriolo, canallas son con creencias y sin ellas, y que hay en cambio muchos correligionarios (en el terreno religioso) de Vitriolo, de tales virtudes y sentimientos, que no podría mirarlos sin respeto el Sr. Alarcón. Pero no podemos creer que persona de tan claro ingenio haya tenido, al retratar á Vitriolo, otro intento que el de censurar duramente á los que se hacen incrédulos por frívola ligereza ó inmoralidad, y no por razonadas y serias convicciones.

Hay en la novela algunos personajes completamente inútiles, como cierta madrileña, prima de una marquesa, un pollo gomoso que la adora, un matrimonio caricaturesco en cuya casa se reúnen los que acabamos de citar y algunos otros de poca importancia; pero están pintados con tanta verdad y gracejo, que bien puede dispensarse su escasa utilidad.

Examinados los personajes de *El Niño de la Bola*, digamos algo acerca de la acción.

Hemos dicho ya cuán breve es la acción de la novela, y á esto podemos añadir que es pobre en escenas é incidentes, y por consiguiente poco movida.

Puede decirse que, descartando la biografía de Manuel Venegas, desde la muerte de su padre hasta su regreso de América, la acción propiamente dicha está reducida á dos ó tres situaciones culminantes y el desenlace, todo ello encerrado en un par de días. Hay, sin embargo en ella (comprendiendo los antecedentes que

ocupan todo el libro segundo) no pocas escenas de gran interés y verdadera fuerza dramática, y algunas llenas de sentimiento, de poesía y de verdad. La conferencia de Manuel con la madre de su amada en una ermita solitaria; la escena entre el protagonista y su anciano protector, después de la procesión, y alguna otra que no recordamos, son de primer orden. El libro primero, como descripción y relato, es un primor, y las pinturas de la procesión, de la tertulia de D. Trajano, y aun de los conciliábulos de la botica de Vitriolo (aunque esta es algo exagerada), están hechas de mano maestra.

No escasean tampoco las inverosimilitudes en la acción. Hay cosas en ella que serían posibles en un pueblo de escaso vecindario, pero que no se justifican tan completamente como fuera de desear, tratándose de una ciudad tan poblada como la que es teatro de los hechos del *Niño de la Bola*.

Por grandes que sean la influencia que ejerza y el temor que imponga en tales poblaciones un hombre como Venegas, no pueden llegar al extremo de que un pueblo entero, reunido en fiesta pública y con presencia de las autoridades, soporte y deje impunes escenas como las que se verifican en la procesión y en las rifas.

Pero el grave pecado de esta obra, el error inmenso del Sr. Alarcón, la verdadera mancha de esta novela es el desenlace que se relata en ese epílogo que quisiéramos ver arrancado del libro, y que es tan extraño al carácter, á las aficiones, á las tendencias constantes del

Sr. Alarcón, no menos que á su esquisito y delicado gusto, que no acabamos de comprender cómo ha podido hallar cabida en el preclaro ingenio de tan esclarecido novelista.

Algunas frases del primer capítulo del referido epílogo, pueden servir de clave, sin embargo, para explicar el error del señor Alarcón. Declara al comenzar dicho capítulo que *de buena gana hubiera terminado su obra con el anterior, con lo cual nada habria perdido la dignidad del género humano y lo hubieran agradecido mucho los lectores*. Perfectamente dicho. Concluyendo la novela con el capítulo VI del libro IV, todo se resolvía pacíficamente. El Niño de la Bola, vencido por los consejos y exhortaciones de su noble protector y por su propia conciencia, hacia el sacrificio de su sed de amor y de venganza y renunciando al escándalo, se apartaba para siempre de su país natal. El triunfo del deber y de la conciencia sobre la pasión ponía digno remate á la obra, y el protagonista de esta llegaba á las alturas de lo sublime y aparecía más grande, llevando á cabo el más heroico de los sacrificios, que satisfaciendo sus pasiones. Si la novela terminara así, podrian dispensarse todos sus defectos.

Pero al llegar á este punto acordóse el señor Alarcón de su tesis, y á trueque de salvarla, no vaciló en sacrificarlo todo, desde la verdad y la belleza hasta el éxito de su libro. Manuel Venegas no es creyente, no tiene religión, y por lo tanto, no puede tener moral.

Será del último que llegue, ninguna ley regulará sus actos, el bien no tendrá para él más autoridad que el mal, y es forzosa una catástrofe sangrienta, para que el lector vea que ni la razón, ni la conciencia, ni el sentimiento, ni nada pueden salvar del crimen al que no profese alguna religión, ó por lo menos sea deísta y espiritualista. La tésis, por tanto, matará la novela, y el arte y la belleza quedarán sacrificados á un principio que no queremos calificar ni juzgar, porque esto nos llevaria muy lejos; pero contra el cual protestamos con todas nuestras fuerzas.

Tal es, á nuestro juicio, la razón de ser de ese epílogo, á primera vista incomprensible. Veamos ahora á qué se reduce.

El Niño de la Bola ha abandonado la población. Sabedora de ello su amada, escríbele una carta, que es un monumento de impudor, halagando y excitando su pasión y rogándole que no la abandone. Esta carta pone fin á los buenos propósitos de Manuel, reanima su delirio y le decide á volver á la ciudad.

En la vida real, un hombre que recibiera esta carta haria una de dos cosas. Si era honrado y digno, sus ilusiones amorosas se desvanecerian ante la liviandad de su amada; si la pasión podía en él más que la virtud, procuraria poner los medios para anudar con el objeto de sus amores relaciones adúlteras. Pero como el Niño de la Bola no es otra cosa que un loco furioso, lo único que se le ocurre es acudir á cierta célebre rifa de que

ya hemos hablado y renovar el escándalo que ocho años antes le habia obligado á abandonar la poblacion.

Y entonces se desarrolla ante el asombrado lector una horrible escena, que excede en horror é inverosimilitud á los lances más terribles de los dramas que hoy están en moda. Un numeroso público presencia, con inexplicable tolerancia, la escandalosa puja de un amante y un marido que se pelean, el primero por bailar con la esposa de éste y el segundo por evitarlo. *La autoridad y los hombres graves* (textual) deciden que el adúltero baile se verifique, y así se hace á ciencia y paciencia del engañado esposo. Pero hay más: la costumbre exige que terminada la danza se abracen las parejas y Manuel Venegas estrecha en sus brazos á aquella Soledad á quien, despues de tantos años de amor, habla entonces por segunda vez. El resultado de este acto es espantoso. Manuel es un Hércules con unas fuerzas extraordinarias, y de tal manera aumenta su frenética pasión estas fuerzas que al abrazar á su adorada, de tal suerte la aprieta entre sus brazos, que la deja sin vida. Las gentes que presencian esta escena no caen en la cuenta de que aquel hombre está matando, sin saberlo ni quererlo, á aquella mujer hasta que su madre lo nota. Nadie la socorre, ninguna actividad se mueve, hasta que su esposo, puñal en mano, ciego de ira y sediento de venganza, acude presuroso y da muerte al desgraciado protagonista de *El Niño de la Bola*.

Nuestros lectores nos dispensarán que no comente-

mos este desenlace inconcebible. Hay cosas que no necesitan comentario, y por otra parte, para hacerlo en la forma que el asunto exige, nos expondríamos á olvidarnos del respeto, de la consideración y de la amistad que debemos al eminente autor de *El Niño de la Bola*. Baste decir que ese desenlace no tiene excusa, defensa ni justificación posible á los ojos de la crítica.

Y aquí ponemos punto á nuestra ingrata tarea. Mas no la terminaremos sin manifestar la pesadumbre que nos ha causado la necesidad de ser tan severos con un escritor de quien siempre fuimos admiradores, y la esperanza que abrigamos, y que es juntamente vivo deseo, de que el señor Alarcón abandone el peligroso camino de la novela trascendental, que ya le ha costado dos fracasos, y vuelva al que le trazan sus facultades por una parte y los fallos de la opinión por otra. Vuelva, sí, á aquellas preciosas novelitas de otros tiempos, que se llaman *El final de Norma*, *Los seis velos*, *El coro de ángeles*. *El amigo de la muerte*, *El sombrero de tres picos*; deleite al público con sus deliciosas relaciones de viaje y sus ingeniosos artículos de crítica y de costumbres; sea otra vez el narrador ameno, maestro en descripciones, experto en vivas y animadas pinturas, inimitable en el donaire del lenguaje; y esté seguro de que pronto borrará el recuerdo de sus errores, y gozará de la legítima gloria que su esclarecido ingénio merece.

DISCURSO DE RECEPCIÓN

EN LA ACADEMIA ESPAÑOLA.

Si el Sr. Alarcón no tuviera tanto empeño, como buen neólito, en alardear á cada paso de su flamante neo-catolicismo; si no se obstinara en pasar plaza de místico y padre del desierto; si no solicitara con tanto anhelo las alabanzas del Sr. Nocedal y compañeros, ninguna necesidad hubiera tenido de dar la tremenda caída que ha dado al penetrar en la Academia Española. Caída, decimos, y lo es en efecto, porque es imposible reunir en breve espacio de tiempo tantos errores como hay en su discurso, ni dar pruebas más patentes de un absoluto desconocimiento de los puntos más elementales de la estética moderna.

Lo primero á que está obligado el autor de un trabajo crítico es á conocer la materia de que trata, y, sobre todo, á saber en qué consisten las doctrinas que quiere combatir. Si el propósito del Sr. Alarcón fué censurar la doctrina de los defensores del arte por el arte, debió comenzar por estudiarla, y de hacer esto, no hubiera incurrido en errores tan palmarios y en tan evidentes injusticias como hay en su discurso. Y debió además pensar maduramente su trabajo (con lo cual no cayera en las inmensas contradicciones que en él abundan) y olvidarse de las exigencias que le impone la nueva posición neo-católica que ha adoptado, para acordarse solamente de lo que debía pensar y decir como crítico y literato, y no sustituir los razonamientos sólidos con declamaciones huecas, y el estudio crítico, severo y razonado con una peroración retórica y sentimental, impropia del sitio en que se pronunciaba.

Los partidarios del arte por el arte (ó del arte por la belleza, como quiere el Sr. Alarcón) no han pretendido nunca declarar bello lo nulo, lo indiferente, lo ocioso, lo malo, lo inícuo y lo aborrecible, ni establecer un divorcio completo entre el arte y la moral, como el Sr. Alarcón asegura. Combatir á un adversario, forjando arbitrariamente una doctrina que se le atribuye para tener el gusto de vencer fantasmas, es procedimiento que nunca debe permitirse un hombre de ciencia ni un crítico serio, y eso es precisamente lo que ha hecho el Sr. Alarcón.

Lo que afirman los partidarios de esa doctrina es que lo bello y lo bueno son cosas distintas (lo cual nadie niega, porque sería negar la evidencia), y que el arte bello y la moral lo son, por consiguiente, también; que el fin primero del arte, (fin que puede ser el único) es la realización de la belleza, y que no es requisito indispensable ni condición ineludible de la obra artística entrañar una tendencia moral. Sostienen igualmente que el mal en ninguna de sus formas es bello, porque el mal es un desorden, y desorden y belleza son términos antagónicos; pero que puede ser objeto representado en el arte, y aún elemento estético, ora porque sirva de contraste que dé mayor realce á lo bueno, ora porque en un mismo sujeto acompañen al mal cualidades bellas (como se observa en *D. Juan Tenorio*, en el *Satanás* de Milton, etc.), ora, en fin, porque la forma en que el artista lo represente sea verdaderamente bella. Aseguran también que el carácter moral de la obra de arte es en ésta una excelencia más; pero niegan que no haya belleza donde no hay bien, pues la hay en objetos indiferentes bajo el punto de vista moral, y en obras de arte que á ninguna idea moral responden, como puede haberla (artística, se entiende) en la representación de objetos inmorales, aunque en este caso la belleza no reside en lo representado, sino en su representación.

Y esto es tan palpable y evidente, que de no ser así, de ser cierto que no hay belleza desligada de la bondad, que no hay belleza artística indiferente á la

moral, artes enteros habrían de desaparecer, y por ilegítimas y nocivas se condenarían las más peregrinas producciones de la inteligencia humana. Si con esto ha querido decir el Sr. Alarcón que el mal no es bello, razón tiene; pero debió añadir que su representación artística puede serlo; si ha pensado negar el valor artístico á toda obra que no encierre una tendencia moral, ó á la que sea inmoral, entónces ha incurrido en el más grave de los errores.

¿Qué concepto moral entrañan la arquitectura, la escultura, la mayor parte de las obras pictóricas, la música y gran número de producciones poéticas? Si no hay belleza artística indiferente á la moral, el arte queda reducido á bien estrechos límites. La arquitectura profana deja de ser artística; la escultura igualmente; la pintura de género, de paisaje, la misma histórica en gran parte, la de retratos, la música (señaladamente la sinfónica), la lírica erótico-sensual, la descriptiva, la mayor parte de las composiciones bucólicas, las comedias y dramas de intriga y enredo, que ningun pensamiento moral desenvuelven, un número inacabable de composiciones de todos los géneros, tienen que salir espulsadas del dominio del arte.

Existe, sí, en la realidad y en el arte belleza indiferente á lo moral; toda la belleza física se encuentra en este caso, como también la de multitud de producciones artísticas que á ningun fin moral ni inmoral responden. Existe también en el arte (por más que le asombre

al Sr. Alarcón) belleza contraria á la moral, digna de condenación sin duda, pero innegable. Los museos secretos guardan tesoros de indudable belleza; lo que en ellos se representa no es ciertamente bello; pero su representación lo es, y en la representación, en la forma es donde reside la belleza artística, á tal punto, que trueca en bello lo que por naturaleza es deforme y repulsivo.

¿Quiere decir esto que el arte inmoral sea legitimo? Distingamos. Bajo el punto de vista puramente estético, haciendo abstracción de la ley moral y del valor social de la obra de arte, fuerza es reconocer su legitimidad. Pero como el arte es una producción social, como el artista no por ser artista deja de estar sometido á la ley del deber, la sociedad y la crítica deben rechazar y condenar como culpables degradaciones esas obras, sin desconocer su valor estético, y entendiéndose que no se las condena á nombre del arte, contra el cual no han pecado, sino á nombre de la moral que abraza toda la vida y extiende, por tanto, su acción á la esfera de aquel. Condene, pues, el Sr. Alarcón la degradación del artista que prostituye y rebaja su inspiración, haciéndola vil intérprete de innobles torpezas; pero no desconozca el valor artístico que puedan tener tan criminales producciones; no diga, sobre todo, que el arte no puede ser indiferente á la moral, porque de ser indiferente á ser hostil media un abismo, y de sostener tal principio, fuerza sería condenar á la proscripción á todo arte que no fuera docente.

Viciado por este error capitalísimo, el discurso del Sr. Alarcón abunda en palmarias contradicciones. Sin cuidarse de [dar un concepto de la belleza (por lo cual su trabajo resulta ininteligible y sin base), afirma á la vez el carácter objetivo y metafísico de lo bello y proclama la relatividad y subjetividad del juicio estético. Pues si esto es cierto, si no hay una idea general de la belleza, ¿cómo es una realidad metafísica y objetiva? Y sobre todo, ¿por qué procedimientos lo ha llegado á averiguar el Sr. Alarcón?

Es más: á renglón seguido de declarar que no hay belleza artística indiferente á la moral, sostiene el Señor Alarcón que tampoco la moral puede considerarse como exclusivo criterio de la belleza artística, que es precisamente la opinión de los partidarios del arte por el arte. Después de decir que la moral única verdadera es la de Jesucristo, toma por criterio la moral universal é independiente para juzgar las obras de arte; con tal amplitud que hasta considera edificantes monumentos de piedad las Vénus helénicas. No sabemos si también le parecerán objetos devotos y santos los Príapos y el *Lingam* de los indios; aunque tal es la consecuencia directa de su teoría. Contradicción tan palpable y herejía tan manifiesta le han valido al Sr. Alarcón una cariñosa fraterna de su nuevo correligionario el Sr. Pidal.

Si la parte filosófica del discurso del Sr. Alarcón es tan poco afortunada, la histórica no la aventaja mucho. Atento á probar que el arte ha sido siempre moral y

docente, el nuevo académico apela al cómodo sistema de prescindir de los hechos que no cuadran á su tésis. Cuantos poetas y pintores no caben en el cuadro que se ha trazado quedan suprimidos en la enumeración. Los músicos no corren mejor suerte. Con esto y lanzar unos cuantos improperios á Byrón y á la Francia, termina su excursión histórica el autor de *El Escándalo*.

Terminada la parte *científica* del discurso, el poeta aparece; y, empuñando con la mano, que tantos dias de gloria dió á nuestras letras, la trompa ultramontana, con frases tan hermosas como desdichados son los pensamientos que encierran, entona un himno elegiaco místico-conservador-sentimental, que no hay más que pedir. Un canto patriótico, tan falso como bello, constituye la primera parte de esta sinfonía. Sigue una apología del quijotismo, cosa que parece de moda entre la gente nea, y no sin razón, pues entre ella abundan los Quijotes y los Sanchos, sobre todo los segundos. En esta apología el Sr. Alarcón parece dar á entender que Cervantes quiso poner en ridículo el positivismo y enaltecer el idealismo en la persona de D. Quijote, lo cual podrá ser cierto, pero está bastante disimulado en la novela. Despues de esto la sinfonía toma un aspecto sombrío y pavoroso. Las consabidas declamaciones contra ateos y materialistas, el tremendo cuadro de la *Internacional* y del petróleo, todo lo que puede despertar el fervor místico en el alma de los bolsistas y banqueros que ven en la divinidad un gigantesco guardia civil que les garantice la pacífica po-

sesión del 3 por 100 y en la vida futura un poderoso complemento del Código penal, aparece con tintas sombrías y melodramáticas en el discurso del Sr. Alarcón. Después viene lo patético y lo sentimental, lo místico y extático, y el Sr. Alarcón concluye su perorata en forma de homilia con la unción de un padre de la Iglesia y el espíritu penitente de un cenobita de la Tebaida.

Quilados de esta suerte el sincero arrepentimiento, la contrición profunda y la fé entusiasta del nuevo académico, justo era que la grey neo-católica manifestara su regocijo por ello y aprovechara la ocasión para disparar unos cuantos dardos contra el liberalismo, el progreso y otras menudencias. Y con efecto, el Sr. Nocedal se encargó de acojer al neófito, presentarlo á la Academia y estrecharlo con amor entre sus brazos. Conmovedora fué la escena por cierto. Dicho se está que se renovaron con furia nueva los ataques al arte por el arte, añadidos con algunas observaciones contra el realismo; que no faltaron rasgos de entusiasmo en pró de la moral más pura y del más sublime espiritualismo, cosas de que siempre fué el Sr. Nocedal muy devoto. La materia, el cuerpo, *la bestiezueta de la carne* fueron anatematizados con denuedo, y la Francia y su can-can merecieron aterradoras censuras, sin que faltara una descripción del incendio de París, que es, á juicio del Sr. Nocedal, el fruto del materialismo en la filosofía, el sensualismo en las costumbres y el realismo en las letras y en las artes. Y es mucha verdad; si todos fuéramos tan espiritualistas

é idealistas como el Sr. Nocedal y compañeros, no habría más incendios que el de Cuenca y las estaciones de ferro-carriles, que antes que devastadoras hogueras son deleitosas luminarias encendidas en honra del ideal y de la fé.

Parafraseando la oración de su colega, repitió el señor Nocedal la peregrina interpretación que aquel ha dado al *Quijotè*, y despues de algunas alusiones de intención no muy evangélica á determinadas personas, del consabido elogio á los jesuitas, de algunos rasgos patrióticos y de unas cuantas lindezas contra el liberalismo y demás pestilenciales errores, terminó el Sr. Nocedal su patético y edificante discurso, acogido con grandes aplausos por las almas piadosas que lo escuchaban.

Concluido el acto, felicitaron ardientemente al señor Alarcón sus nuevos correligionarios. Profunda pena experimentamos en aquel instante. Parecíanos ver al águila caudal, arrastrando por la tierra sus cortadas alas y recibiendo en oscura cueva los agasajos de los murciélagos. Qué consideraciones se agolparon á nuestra mente no hay para ¡qué decirlas; el lector puede adivinarlas. Por eso ponemos aquí punto á estas líneas, pues la amistad que al nuevo académico profesamos nos impide agrabar con nuestras palabras su desgracia; que desgracia es, y no pequeña, terminar carrera tan gloriosa como la suya en los brazos del ultramontanismo.

15 de Marzo 1877.

AYALA

(D. ADELARDO I. DE)

CONSUELO.

El viajero que despues de contemplar, á la vez con asombro y espanto, las monstruosas creaciones del arte oriental, llega á las risueñas riberas de la Grecia y admira las severas cuanto preciosas líneas del Parthenón ó la severa belleza de las estátuas de Fídias, no goza mayor placer que el que hoy experimentamos los que, despues de atravesar la negra noche del neoromanticismo, hemos contemplado, llena el alma de entusiasmo y regocijo, esa creación admirable que se llama *Consuelo*. De la región sombría poblada de monstruos, si grandiosos, deformes, hemos llegado al cabo á la comarca en que

reina la pura belleza de la forma; de los dominios de la inspiración abrupta y selvática, hemos arribado al imperio del buen gusto; á la siniestra pesadilla de la imaginación calenturienta, ha sustituido, por fin, la visión magnífica [del génio luminoso, alimentado por la eterna fuente de toda inspiración verdadera: la realidad viva y palpitante realzada por los encantos de la forma bella; á la crispatura de los nervios, torturados por el horror y el espanto, á la sublevación de la sensibilidad y de la conciencia heridas en lo vivo por la desmelenada musa romántica; á la protesta del sentido estético y del buen gusto ultrajados por la aberración del genio, ha sustituido aquella inefable y purísima emoción que en el alma despierta la contemplación de aquella inmortal belleza, fruto esquisito del arte verdadero, que por largo tiempo se habia apartado de nosotros.

Consuelo ha sido una resurrección. Con ella el arte ha roto la losa que le oprimía y ha vuelto á la vida radiante y espléndido. Porque ese es el arte; y lo demás es el fruto corruptor de la imaginación desordenada, extraña á la realidad de la vida, al verdadero sentido de lo ideal y á las leyes eternas del buen gusto.

No es *Consuelo* una concepción pavorosa, forjada por una fantasía delirante, poblada de monstruos de faz humana y dotada de aquella grandeza sombría que á veces entraña lo deforme. Es simplemente una página arrancada á la realidad, é idealizada por el sentimiento estético del poeta, en que todo es sencillo, natural y pro-

fundamento humano, en que no hay otros recursos que los que el arte y la naturaleza ofrecen, ni otros efectos que aquellos que espontánea y sencillamente brotan del desarrollo y choque de las pasiones. Nada hay allí que repugne á la verosimilitud, al buen gusto ni á la sensibilidad del espectador. Aquellos personajes son seres de carne y hueso, que piensan y sienten, hablan y se mueven como los hombres; no se han vaciado en los moldes del absurdo sino en la palpitante realidad de todos conocida. Viven entre nosotros; bajo otros nombres los vemos todos los dias á nuestro lado; y sin embargo, con ser tan reales y verdaderos, hay en ellos la suficiente idealidad para que no puedan considerarse como simples pruebas fotográficas obtenidas en la cámara oscura del observador vulgar, sino como originales diseños libremente trazados por inspirado artista. La acción que en el drama se desarrolla, si de algo peca, es de sencilla; y no obstante interesa y conmueve más que esas concepciones extraordinarias y atrevidas que todos conocemos; porque en ella palpita la realidad de que participamos; porque cada idea, cada sentimiento, cada hecho que allí se nos representa tiene un eco en nuestra conciencia y nuestra vida; porque para sentir y entender lo que nos ofrece, no necesitamos remontarnos á la región de los mónstruos y las quimeras, sino volver la vista en torno nuestro para mirar á nuestros semejantes, y dirigirla despues al fondo de nosotros mismos para contemplar nuestra conciencia propia. Ni hay allí

tampoco nada que disuene y repugne y perturbe la armonía de nuestra alma; las pasiones no son arrebatos de frenética locura, ni los sentimientos abortos de extrañadas imaginaciones, ni los hechos bárbaras explosiones de apetitos feroces ó monstruosas y satánicas voluntades. El mal y el bien, el vicio y la virtud se ostentan allí con sus colores verdaderos, y en aquel temperamento intermedio que caracteriza á la mayoría de las personas y acciones humanas. Ni los honrados son ángeles, ni los culpables fieras del desierto, ni unos y otros aparecen presa del *delirium tremens* y moviéndose siempre en la esfera de lo extraordinario y excepcional. No es aquello la patología, sino la fisiología de la conciencia humana; no es el drama monstruoso del manicomio ó del infierno, sino el drama conmovedor y sencillo de la vida comun.

Tampoco mueven la máquina dramática desusados resortes. El lógico desarrollo de las pasiones y [de los caracteres, el natural encadenamiento y prosecución de los sucesos son los únicos determinantes de la acción. Todo camina naturalmente, sin esfuerzo ni violencia, con la suave pero irresistible lógica de los hechos. Ningun efecto es debido á extraordinarias circunstancias ó extraños y maravillosos accidentes; ninguna fuerza no derivada de los factores de la acción interviene en ésta y la perturba y resuelve. Todo acontece porque lógicamente debía acontecer, dados los precedentes del hecho; no porque al poeta le plazca que suceda. Todo se motiva y justifica cumplidamente sin mengua de la verosimilitud.

Nada hay que conceder graciosamente al poeta para que sean posibles las situaciones de la obra; nada que sea verdadero y razonable se sacrifica á las exigencias del efecto.

¡El efecto! Fácil es conseguirlo á fuerza de monstruosidades; difícil lograrlo con sencillez y naturales recursos; más difícil todavía si se ha de encerrar en los límites de la belleza y no se le han de sacrificar los preceptos del buen gusto y la sensibilidad del espectador. El señor Ayala ha sabido vencer esta dificultad. Sin exageraciones ni delirios, ni situaciones artificiosamente preparadas, sin otros recursos que los que buenamente ofrecen la sensibilidad y la fantasía al que es verdadero poeta, ha logrado conmover al espectador sin sorprenderlo con inusitados incidentes, ni sublevarlo con repulsivas situaciones. Su drama no crispa los nervios, ni hiela de terror, ni desafia el sentido moral, ni subleva los sentimientos del que le escucha; pero arranca lágrimas dulcísimas de piedad y de ternura, causa emoción profunda en la conciencia ó infunde en el alma toda delicioso y purísimo deleite. En los momentos más críticos y terribles, el esplendoroso espectáculo de la belleza temple lo que la emoción pudiera tener de ingrata, y el alma, arrebatada ante tales maravillas, juntamente experimenta el dolor y la profunda piedad que lo patético engendra, y el goce inefable que causa lo bello.

A estas perfecciones se agrega, como magnífico coronamiento, la forma mas acabada y exquisita que conce-

birse puede. *Consuelo* no es solamente una obra dramática admirable, sino una producción literaria de primer orden. La forma, que es el secreto del arte, ostenta allí todas las galas que de consuno le prestan la rica fantasía y el exquisito gusto del poeta y las excelencias de la lengua castellana. Un diálogo primoroso, tan natural y fácil como elocuente é inspirado, igualmente distante de la prosaica llaneza y del enfático y artificioso lirismo, expresión fidelísima y vigorosa de los afectos de los personajes que en él se reflejan como en cristalino lago, lleno de vida, de pasión y de movimiento en ocasiones, esmaltado en otras por pensamientos profundos y felicísimos conceptos, rebosando á veces gracejo y desenfado, rico en poesía, en sonoridad y en elocuencia, vestido en esculturales y armoniosos versos, que parecen vaciados en el molde de Calderón unas veces, y en el de Tirso de Molina otras, forma la incomparable y hermosísima vestidura de esta rica joya, digna de figurar entre las mas preciadas que para regocijo de las musas y gloria de la patria legó á las letras el habla castellana.

Analicemos ahora esta producción admirable, para justificar nuestras afirmaciones y gozar una vez más del íntimo placer que al crítico causa la contemplación de la belleza, ya que, por desgracia, con tan poca frecuencia nos es dado disfrutarlo.

En *Consuelo* se plantea el mismo problema de moral social que constituía el tema de *El tanto por ciento*, pero bajo un punto de vista distinto. La sed del oro, el

ánzia de goces materiales, el amor al lujo, introduciéndose en el corazón de la mujer, secando en él las fuentes del amor puro, sacrificando la paz de la conciencia y los goces del alma, y trayendo á la postre, como justo y lógico castigo, la soledad, el desengaño, la amarga desventura: esto es *Consuelo*. El pensamiento no es nuevo; pero el secreto del arte consiste en rejuvenecer los asuntos viejos, merced á los primores de la forma.

Esto, que hoy se llama con impropio nombre *positivismo*, aparece en *Consuelo* envenenando de muy distinta manera la conciencia de los personajes. En ninguno de ellos (rasgo de genio merecedor de encomio) llega á la perversidad monstruosa que tanto agrada á los románticos. El mal que allí se pinta no es el mal excepcional que combaten los Códigos, sino ese otro, harto más peligroso, que se infiltra en las almas sin llegar á hacerlas paladinamente criminales, y que, por lo mismo, ni causa horror, ni produce escándalo, ni priva de la vida social al que lo lleva dentro de sí. Los personajes culpables de *Consuelo*, son gentes que la sociedad llama honradas y decentes, cuyo trato no rehuye, y que en el fondo no son profundamente perversas ni carecen de ciertos sentimientos aceptables. No es el crimen, sino la carencia de sentido moral, hija del egoísmo, de la indiferencia hácia el bien, de la laxitud extrema de la conciencia, y, no pocas veces, de una invencible aberración del entendimiento. Cosa más temible que el descarado crimen; porque éste es la fiera salvaje á la que se com-

bate y extermina, y el indiferentismo moral ó el extravío de la conciencia son la invisible carcoma que todo lo roe y que con ninguna arma se puede combatir.

Bien estudiados, los personajes culpables de *Consuelo* no son perversos; y lo que es más grave, en el fondo de su conciencia se tienen por buenos y honrados. Hay en ellos una ofuscación del entendimiento y un extravío del corazón más que una criminal y premeditada dirección de la voluntad; y esta circunstancia es una de las mayores pruebas del inmenso talento del poeta, no solo porque muestra su profundo conocimiento del corazón humano y de la sociedad presente, sino porque de esta suerte la lección moral de su obra tiene mayor eficacia que si hubiera sacado á la escena monstruos cínicos y repulsivos, que sólo merecen la horca ó el presidio. El gran talento del Sr. Alaya, en esta obra como en todas las suyas, consiste en poner de relieve las deformidades que, sin tener conciencia de ello, llevamos con perfecta tranquilidad dentro de nuestra conciencia, ó sin grave escándalo observamos en los que nos rodean.

Consuelo no es mala en el fondo; pero padece una ceguera moral. Cree de buena fe que su felicidad y la de su madre consisten en tener mucho dinero, y á esta mentida ilusión lo sacrifica todo, desde el amor hasta la dignidad. Una educación mal dirigida (detalle importantísimo en que creemos que nadie se ha fijado) ha sido el punto de partida de su perdición. Educada en un colegio aristocrático, se ha despertado en ella el deseo de

figurar en la misma línea que sus antiguas compañeras, y este deseo, alimentado por largos años en su alma, la lleva al cabo al fondo del abismo.

A estas aspiraciones mal dirigidas se une en Consuelo una deplorable ligereza, que oscurece con frecuencia su sentido moral. Falta de aplomo en sus ideas y de reflexión en su conducta, no repara en el daño que pueden ocasionar sus actos, que siempre son producto de una voluntad irreflexiva y caprichosa. No hace el mal por intención perversa, sino por aturdimiento y falta de juicio, de una parte, y de otra, por no poseer un conocimiento exacto del deber y del bien. Es Consuelo, en tal sentido, retrato cabal de la mujer frívola de nuestros días, que no conoce ni estima el lado serio de la vida, ni ve en ésta otra cosa que una serie continua de placeres. Consuelo, además, es profundamente egoísta, pero no á la manera que su marido, sino porque su frivolidad no le permite reconocer los deberes que la ligan con sus semejantes. Al lado de estas malas cualidades posee otras buenas; es capaz de amar con verdadera pasión y nunca deja de ser mujer honrada; pero el sentido moral está atrofiado en ella por el extravío de sus ideas y la frivolidad de su carácter. Por lo demás, creemos que esta figura es la menos perfecta de la obra, porque hay cierta falta de precisión en sus contornos, que no permite al espectador formarse clara idea del verdadero carácter y de los sentimientos de Consuelo.

Fulgencio es un hombre egoísta y de pocos escrúpu-

los, por lo demás, incapaz de hacer daño á nadie y muy dispuesto á servir á sus amigos, mientras no le moleste hacerlo. El sentido moral está atrofiado en él por completo; pero no hasta el extremo de llevarle al crimen. Su ideal egoista es que no altere nadie la calma de su existencia; su ideal, respecto de los demás, es que cada cual haga lo que bien le plazca (sea ó no lícito); pero sin ruido ni escándalo. Las *notas desafinadas* le disgustan mucho; y para él es nota desafinada todo lo que altere la paz beatífica del egoismo, llámese abnegación, llámese crimen. Con tal de evitar un disgusto ó un escándalo es capaz de favorecer una infamia; y no vacila tampoco en aconsejar y aplaudir el mal, mientras no se presente en formas demasiado escandalosas. Si su amigo Ricardo *desafinara* hasta el punto de maltratar groseramente á su mujer, Fulgencio se indignaría á buen seguro; pero como no hace más que engañarla con formas corteses, le parece justo favorecerle en sus torpes planes. Fulgencio es la personificación de aquellos *hombres de bien*, que quiso y no supo retratar el Sr. Estébanez; gentes que no son criminales por comodidad y por falta de valor, y que de muy buen grado serían virtuosos, si no fuera tan molesta la virtud. La sociedad abunda en tipos de esa especie, y en todas partes pasan por personas sensatas, honradas, *que tienen que perder*, y á quienes nadie niega consideración y no pocas veces amistad.

Ricardo es un hombre incompleto. La naturaleza, al formarlo, se olvidó de darle conciencia y corazón. En

cambio le dió tan colosal d6sis de c6culo y entendimiento, que gracias 6 ellas ha sabido resolver el problema de no gastar m6s que los *intereses del alma y de la hacienda*. Hace el mal con la mayor naturalidad del mundo y sin clara conciencia de que lo hace. El bien consiste para 6l en tener dinero y comodidades. Ambas cosas le sobran 6 su esposa; porque 6l, marido excelente, que tiene la complacencia de quererla como 6l puede querer, nunca piensa en neg6rselas. ¿De qu6 se queja Consuelo? ¿De que no es fiel, de que no le da el amor que su alma necesita? ¡Lilailas y ñoñerías! Nada de eso es necesario; ni 6l, hombre independiente y de f6rreo car6cter, tiene que someterse 6 los pueriles caprichos de una mujer nerviosa. ¡Bueno fuera que 6 tales necesidades se sacrificaran la paz y la independencia de la vida!

Estas figuras, trazadas de mano maestra, y admirablemente sostenidas en todo el curso de la acci6n, rebosan vida y realidad. Consuelo, Fulgencio y Ricardo se codean con nosotros 6 cada paso en el mundo; todos los conocemos, y esos personajes no son otra cosa que la personificaci6n ideal, pero no abstracta, sino viva, original y característica, de grupos numerosísimos de nuestra especie. Ese car6cter, juntamente ideal y real de tales personajes, explica el inter6s que inspiran; la mezcla de bien y de mal que en ellos existe, y el primor con que est6n pintados, justifica el hecho de que no inspiren aversi6n y repugnancia y que uno de ellos (Consuelo) excite, en medio de sus mayores extravíos,

profunda piedad. Eso es pintar caracteres, eso es crear personajes; ese es el arte, señores neo-románticos.

Enfrente del mal presenta el Sr. Alaya el bien. La virtud tiene en *Consuelo* representación acabada en Fernando y Antonia; pero no esa virtud llorona, sensiblera y predicadora que nos pintan los autores de comedias cúrsis; no esa *moral de familias*, enteca y ridícula, que parece inventada por el vicio para embellecerse con la comparación; ni tampoco esa virtud de acero, rígida é inflexible, más propia de ángeles que de hombres, que el misticismo sueña; sino la virtud humana y verdadera, activa, enérgica, combatida y á veces vencida por la pasión, débil é imperfecta como todo lo humano. Antonia la personifica bajo su aspecto femenino, llena de sensibilidad y de dulzura, siempre dispuesta á la resignación y al sacrificio, prudente, modesta, dulce y callada. Figura venerable y simpática, rodeada por la doble aureola de la ancianidad y del dolor, Antonia, aunque relativamente secundaria, es una concepción bellísima que cruza la escena callada y majestuosa, envuelta en las penumbras de lo trágico, y dejando en pos de sí fragante perfume de paz y santidad.

Fernando es una creación de primer orden, superior, á nuestro juicio, á todas las demás. Pocas veces se presentó en escena con más gallardía el feliz cuanto difícil concierto de la pasión y la virtud. Hay en Fernando algo de la grandeza del león. Su figura imponente achica cuantas le rodean, y al aparecer sobre las tablas se experi-

menta aquella admiración simpática que siempre inspira esta hermosa realidad: la virtud varonil. No es el hombre perfecto, de estática é impassible virtud, que los místicos conciben; pero es el varon fuerte, el caballero sin miedo y sin tacha, el hombre de honor que la humanidad admira y respeta. Es hombre y como tal imperfecto; cae, pero no como los débiles y los perversos, sino como caen las almas nobles, luchando airadas contra la pasión que las arrastra. Esa pasión pura, noble, inmensa y devoradora, es la mitad de su vida; la otra mitad es el culto de la propia dignidad y el constante respeto del honor. En él no cabe torpe pasión ni bajo pensamiento. Engañado, vendido, ni abraza rencores en su pecho, ni acaricia infames venganzas; recibe el golpe que le hiere con la dignidad del martir y la entereza del héroe. Nueva y más infamemente engañado, no atenta contra la débil mujer que le engañó, ántes piensa en castigar á quien le ofende que en vengar su propio agravio, y amansa su furor legítimo ante las lágrimas de una inerme anciana. Un escritor vulgar hubiera hecho de Fernando una virtud inflexible, y en el momento crítico de la acción hubiese reproducido la historia de José. Conocedor profundo del corazón y verdadero artista, el Sr. Ayala ha huido de tal extravío, y en vez de llevar á la escena un ángel, ha modelado su figura en barro humano, hermoso y purísimo sin duda, pero como barro, deleznable y frágil. La creación del carácter de Fernando es, sin duda, una de las más bellas y acabadas del Sr. Ayala, y basta para

asegurar eterno renombre al gran poeta que la ha concebido.

El desarrollo de estos caracteres y la marcha de la acción en que intervienen, no son menos felices. Con inflexible lógica se desarrollan los hechos, y el desenlace es la inevitable consecuencia de las premisas sentadas por los mismos personajes. Ningun poder extraño castiga á la protagonista; la *espantosa soledad* en que queda al final del drama, es el resultado inevitable de su propia conducta. El mal engendra el mal; la culpa lleva en sí misma, por inexorable lógica, su castigo; hé aquí la profunda lección moral que del drama se desprende.

Consuelo lo sacrificó todo á los intereses materiales, inclusa su propia ventura. Por amor al lujo, menospreció el acendrado amor de Fernando, se vendió á Ricardo y pagó con descortesía y abandono el cariño de su madre. La lógica de los hechos hace que cuando á deshora busca aquellas venturas, que no estimó en tiempo oportuno, halle en el hombre á quien se vendió repulsas y traiciones, y en el amante á quien engañó merecido desprecio, y que al volver la vista, como único amparo, el amor maternal, la muerte le arrebató este último consuelo y la deje privada de la noble anciana á quien abandonó en tiempos pasados. La que todo lo sacrificó á la opulencia en que veía cifrada la felicidad, vivirá desdichada en medio de las que juzgó venturas, como Midas pereció de hambre cercado de riquezas.

Pero no faltará algun moralista que diga: «*Consuelo*

no es enteramente moral.» ¿Por qué no sufren castigo Fulgencio y Ricardo? ¿Por qué no son felices Fernando y Antonia? ¡Ah! Quien tal diga, no conoce más moral que las de las aleluyas del hombre bueno y del hombre malo. Esa perfecta justicia distributiva no existe en la vida, y el poeta, ante todo, debe representar lo que es, y no lo que debe ser. Aparte de que no tiene necesidad de infermarnos sobre la suerte de todos los personajes de la obra, cosa que sólo es propia de poetas noveles, el Sr. Ayala no olvida que el teatro no es una moral en acción *ad usum puerorum*, en que se han de dar azotes á todos los malos y bizcochos á todos los buenos. Ni esa es la realidad (por desgracia), ni eso puede exigirse al arte. Y además, ¿cómo han de ser felices Antonia y Fernando? Su desdicha es consecuencia inevitable de la falta de Consuelo, y aumenta el efecto moral de la obra; que no sólo importa mostrar las malas consecuencias que en el pecador causa el pecado, sino hacerle doblemente odioso, poniendo de relieve el dolor y la perturbación que á todas partes lleva.

El plan y desarrollo de la acción son admirables. Ni un efecto rebuscado, ni una situación amañada se puede señalar en ella. Todo es lógico, verosímil, natural y bien trazado. Las mismas escenas en que intervienen los dos criados, con parecer inútiles á primera vista, están cumplidamente justificadas y contribuyen á la belleza del conjunto; porque sobre servir para la variedad del drama, dando entrada en él al elemento cómico, sobre ser de-

liciosos cuadros de género que nada tienen que envidiar á los que trazó Tirso de Molina, dan ocasión al poeta para presentar el contraste entre los inocentes goces del amor puro y sencillo, y las amargas del amor interesado. Además, las figuras de los dos criados son de mano maestra, como casi todas las de la obra.

El sol tiene manchas: ¿cómo no han de tenerlas las obras humanas, por acabadas y perfectas que sean? Tres defectos hay, á nuestro juicio, en la obra del Sr. Ayala; pero son tan leves, que sólo obedeciendo á nuestro afán de cumplir con minuciosa escrupulosidad nuestro deber de crítico, nos creemos obligados á señalarlos.

En nuestra opinión, la marcha precipitada de Consuelo al final del acto primero no está justificada en el carácter del personaje. Sin duda contribuye al efecto que ha buscado el Sr. Ayala en el paralelismo de los finales de este acto y el tercero; pero creemos que Consuelo no es lo bastante perversa para cometer semejante acción. Aunque ofuscada por el amor al lujo, Consuelo abraza bellos sentimientos y no se concibe que con tal cinismo y de manera tan despiadada abandone á su madre en tal ocasión. Ninguna hija lo haría, á no carecer por completo de amor filial.

Tampoco nos parecen bien las frases que el Sr. Ayala pone en boca de Consuelo cuando escribe, en presencia de su marido, la carta á Fernando. Por grande que sea su exaltación, hay en aquel acto y aquellas palabras cierto impudor que no cuadra á su carácter. Se concibe

que escriba la carta y la deje al alcance de su marido; pero no que le dé á entender con tan escaso rebozo sus propósitos, ni que él aguante con tanta calma conducta semejante. Ni esto era necesario tampoco para el sucesivo desarrollo de la acción, ni para el logro de los propósitos de Consuelo; pues bastaba que Ricardo tuviese conocimiento de la carta, y ésta llegase despues á manos de Fernando.

Creemos tambien que el Sr. Ayala debiera haber puesto en claro los verdaderos sentimientos de Consuelo respecto á Fernando; pues su boda con Ricardo varía en gravedad, segun que amara ó no á su antiguo adorador; y que debió hacer que alguna vez sintiera remordimientos de su conducta con Fernando, y en algun crítico momento reviviera en ella su pasado amor, si es que lo tuvo.

Tal es esta obra primorosa, página admirable de nuestra dramática contemporánea. ¿Representa en su autor un progreso ó una decadencia? ¿Aventaja á sus anteriores producciones ó es inferior á ellas? Cuestiones semejantes han dado en estos dias ocasión á no pocas disputas. A nuestro juicio, no tienen razón de ser ni importancia. El Sr. Ayala de *Consuelo* es el mismo de *El tejado de vidrio* y *El tanto por ciento*. No hay en él decadencia ni progreso; se halla en la plenitud de sus facultades, y no es posible esperar de él en este momento de su existencia crecimientos ni caidas. A la pregunta de si *Consuelo* vale más ó ménos que sus produc-

ciones anteriores, contestaríamos con Victor Hugo que el grande arte es la región de los iguales, y que la obra maestra es igual á la obra maestra. Cuando se llega á la suprema altura, el *más* y el *ménos* desaparecen; *Consuelo*, *El tanto por ciento*, *El tejado de vidrio* no ofrecen, comparadas entre sí, mayores diferencias en punto á perfección y hermosura que las que pueden observarse entre los soles que pueblan el espacio. Todas son ejemplares admirables de la belleza dramática, productos similares de un genio poderoso en la plenitud de su fuerza creadora.

Dejemos, pues, á un lado vanas cuestiones, y saludemos con entusiasmo al gran poeta que en estos momentos, tristísimos para la literatura dramática, enarbola con mano firme y valerosa el lábaro salvador del arte y del buen gusto. Hora era ya de volver al buen camino y de restablecer en toda su pureza los grandes principios del arte dramático. Hora era de oponer al nec-romanticismo triunfante el realismo de buena ley que representa el Sr. Ayala. Porque ese es el realismo racional, verdadero y bello, el realismo que no excluye el elemento ideal ni aspira á remediar servilmente la naturaleza, sino que, inspirándose en la realidad, la reproduce libremente, idealizándola sin falsearla, y embelleciéndola sin alterar sus verdaderas proporciones. Ese es aquel realismo bello y grandioso á que rindieron culto todos los grandes poetas, y en que fueron maestros Calderón y Shakespeare; el que cultivaron en nuestros días Hartzenbusch, García

Gutierrez en su segunda época, Tamayo, Ayala, Nuñez de Arce, Ventura de la Vega y otros ilustres ingenios; el que ha de triunfar y prevalecer á la postre, mal que les pese á los que ven en el arte el fruto de la fiebre y del delirio y el falso idealismo de la imaginación extraviada; el que ha obtenido y obtendrá siempre los sólidos y duraderos triunfos que se deben, no á la sorpresa y fascinación del momento, sino á la emoción hondísima que la bella realidad engendra; el que ha de ser en toda ocasión gloria de la escena, salvación del arte, acabada fórmula del buen gusto, y exclusivo producto del verdadero genio.

Por eso nosotros, que hace tanto tiempo sostenemos ruda campaña en pró de los fueros de la razón, de la belleza y del gusto, y en contra de las extraviadas tendencias que por varios caminos conducen nuestra escena á ruina segura, nos sentimos hoy penetrados de íntimo y profundo regocijo, celebramos con entusiasmo esta hora dichosa que inaugura la regeneración de nuestro teatro, y rendimos el homenaje de nuestra admiración al gran poeta, que en medio de tanto extravío y decadencia tanta, renueva hoy nuestras gloriosas tradiciones dramáticas y es la esperanza y el orgullo de nuestras letras. ¡Quiera el cielo que á ejemplo del Sr. Ayala, salgan de su retraimiento los preclaros ingenios que con él comparten el cetro de la escena y vuelvan á lucir para ésta aquellos hermosos días de gloria, que con orgullo recordarán siempre los buenos españoles!

Los actores del teatro Español han hecho heroicos

esfuerzos para interpretar con acierto la obra del Sr. Ayala, y aunque algunos no lo han conseguido por completo, la ejecución ha sido en conjunto muy aceptable.

La señorita Mendoza Tenorio que es una excelente dama joven, ha luchado con valentía para vencer las grandes dificultades de su papel, y si no siempre ha salido airosa, ha mostrado cuando ménos su indisputable talento y su buen deseo. Nacida para desempeñar papeles tiernos y sentidos, el de *Consuelo* no es enteramente adecuado á sus condiciones, y á esta circunstancia y á los escasos recursos físicos de que dispone, se debe el que no haya obtenido el triunfo á que le da derecho su talento; pero puede tener la satisfacción de que en la medida de sus fuerzas ha cumplido su deber.

La señora Marin ha hecho todo lo posible, dadas sus facultades, y el que hace cuanto puede no está obligado á más.

La señorita Contreras debe renunciar al género cómico. Fáltanle para ello gracejo y travesura, y en cambio le sobran ternura y sentimiento. Como dama joven es notabilísima; como graciosa, nunca conseguirá aplausos, y como nadie tiene la obligación de dedicarse á aquello para lo cual no sirve, máxime si en otro terreno puede distinguirse, mucho hará en pró de su fama si se encierra en el género á que la llevan sus aptitudes. Pero mientras haga el papel de Rita, procure acordarse de que es andaluza y no hable con acento sevillano en el acto primero y sin él en los restantes.

El Sr. Vico ha alcanzado en *Consuelo* uno de sus más legítimos y ruidosos triunfos. En toda la obra se ha mantenido á igual altura, distinguiéndose sobremañera en el admirable monólogo del acto segundo y llegando á lo sublime en la escena con Consuelo, del acto tercero. El Sr. Vico habrá comprendido, sin duda, cuán fácil es alcanzar triunfos brillantes sin dar gritos desaforados ni hacer descompuestos ademanes, y cómo un simple gesto ó movimiento basta para llevar hasta el delirio el entusiasmo del público. Haga siempre todos sus papeles el Sr. Vico como ha hecho el de Fernando, y pronto se colocará en altísimo puesto, sin poner en peligro su garganta. En *Consuelo* ha rivalizado con los actores más grandes; que no olvide los recursos que le han proporcionado tan merecido triunfo.

El Sr. Fernandez ha interpretado con suma gracia y discreción el papel de Lorenzo. Los Sres. Rodriguez y Alisedo han contribuido por su parte al buen conjunto de la obra.

10 Abril 1878.

BALAGUER

(D. VICTOR)

TRAGEDIAS.

Debemos confesarlo : los escritores castellanos no siempre hemos sido justos con los catalanes. El renacimiento de su literatura, hace años iniciado, no ha merecido de nosotros la simpática acogida á que tenia derecho, ni la atención á que era acreedor. El espíritu exageradamente centralizador y autoritario, que debemos á la monarquía absoluta primero, y al doctrinarismo despues, quizá nos ha hecho ver en la resurrección de las literaturas provinciales un peligroso ataque á la unidad nacional, tan laboriosamente conquistada, y el recelo político ha turbado la serenidad del juicio literario.

:

Pero si esto es cierto, tambien lo es que el renacimiento de las letras catalanas se verificó en sus comienzos de modo tal, que no podia satisfacer por completo á los amantes de la unidad nacional. Como á un exceso contesta siempre otro, al unitarismo absorvente y centralizador de la monarquia absoluta y del liberalismo doctrinario, respondió un excesivo y anárquico espíritu de provincialismo, que dió como fruto político la utopia federal. Al renacer las lenguas y literaturas provinciales presentáronse en son de guerra contra la patria comun, cual si fuera presagio de una reivindicación de la independencia política perdida por las provincias. Desconociendo el carácter de provinciales que á estas lenguas y literaturas impone la unidad, felizmente realizada, de la patria española, pretendióse ver en ellas la resurrección de una nacionalidad perdida, y á la legítima restauración de la vida provincial se unió, con mal acuerdo, la guerra insensata á la pátria comun. Lógico era esto en medio de todo: á la unidad sin variedad se oponia la variedad sin unidad; al despotismo centralizador, la anarquía federal, hasta tanto, que pasado el primero y ciego impulso de la reacción, se llegase á la fórmula racional y definitiva, en lo político como en todo, esto es: á la unidad que encierra en su seno rica variedad de unidades subordinadas, pero en su propia esfera autónomas; al organismo armónico y complejo, que sustituye á la uniformidad abstracta y férrea, y al atomismo anárquico.

Las lenguas y literaturas que, habiendo sido un

tiempo nacionales, se trocaron en provinciales por el natural desarrollo de la historia, tienen perfecto derecho á conservar su autonomía dentro de la unidad nacional. Claro es que ha de ser expresión de esta unidad una lengua nacional y oficial que á todos sea obligatorio conocer, y que con exclusión de toda otra, deba usarse en los actos públicos; pero al lado de esta lengua pueden florecer sin daño de la unidad nacional, los idiomas provinciales; y otro tanto puede decirse de las literaturas. Despojar violentamente á un pueblo de su lengua y de su literatura, es bárbaro atentado digno de déspotas; imponerle una lengua comun para la vida pública es una consecuencia legítima y justa de la unidad nacional.

La unidad no es la uniformidad. Si en las relaciones jurídicas y económicas la unidad debe existir en toda nación bien organizada, en los fines y esferas de la vida que no caen dentro del orden jurídico esta unidad es innecesaria. Una sola ley, un solo derecho, un gobierno supremo reconocido y acatado por todas las partes del organismo nacional; hé aquí lo único que exige la unidad de la nación; fuera de esto, vivan libres en buena hora las lenguas, las literaturas, las costumbres de cada provincia y localidad; gocen las unidades provinciales y locales de la plena autonomía administrativa y económica; coexistan en paz diversas religiones, sistemas filosóficos distintos y partidos diferentes; que esta variedad rica y libre, ántes será signo de plenitud de vida, que anuncio de temida decadencia.

Esta aspiración á la unidad varia ú orgánica era lo que habia de legítimo y respetable en el renacimiento de las lenguas y literaturas provinciales, como en la afirmación de la idea federal. Pero como los hombres lo exageran todo, y la reacción siempre es igual y contraria á la acción, mezclóse con estas tendencias justas y razonables un exagerado provincialismo, un menosprecio de la unidad nacional, y un espíritu de rebelión é indisciplina que las hizo antipáticas, las colmó de descrédito y las convirtió en verdaderos peligros para la patria.

Empero, como siempre sucede, la exageración ha pasado, quedando lo razonable. El renacimiento de las lenguas y literaturas provinciales no ha acarreado ni acarreará la muerte de la lengua y literatura de la nación; pero ha enriquecido ésta con nuevos y bellos elementos. Al lado de la literatura propiamente nacional, representada por la lengua castellana y cultivada en la mayor parte de la Península, subsistirán de hoy más ricas y florecientes literaturas provinciales que expresan aspectos importantes y originales del carácter nacional. Deber nuestro es reponer rancias preocupaciones y saludar con alborozo estos florecimientos; deber es tambien de sus iniciadores encerrarlos en sus verdaderos límites y no mostrar enemiga hácia la madre pátria que es comun á todos.

Si el renacimiento catalán en sus comienzos empañó sus méritos con tales errores, por lo que á la política toca, tampoco fué completamente acertado bajo el punto

de vista literario. Mas no por ello debemos culparlo, pues no hizo otra cosa que cumplir una ineludible ley histórica que dá á todo renacimiento el carácter de una reacción. Atentos los catalanes y los provenzales á restaurar en ambas comarcas la antigua literatura lemosina, juzgáronse obligados á reproducir fielmente, no sólo su espíritu, si que tambien sus formas, procedimientos, ideales y fuentes de inspiración. Reaparecieron en pleno siglo XIX las instituciones poéticas de la Edad Media; renováronse los *Consistorios del Gay saber* y los *Juegos Florales*, y los trovadores y troveros volvieron á la vida; pero sin pulsar el laud, ni ceñir la espada, ni ostentar en su frente la gallarda toca, sino enfundados en prosáicas levitas y afeados con anti-artísticos sombreros de copa. Volvieron á resonar los *lays* y *sirventesios*, las *esparzas* y *tensós*, y por un momento pudo creerse que otra vez ocupaban el solio los condes provenzales é imperaban Jaime el Conquistador, Pedro el Ceremonioso y Alfonso el maguánimo. Pero todo esto era puro romanticismo y arqueología pura. Ó la poesía no es nada, ó es expresión bella del carácter, ideas y sentimientos del pueblo y época en que se desarrolla; cantar ideales muertos, instituciones que pasaron, creencias y costumbres que ya no existen, nunca puede ser su verdadero destino.

Por eso, en sus comienzos, el renacimiento catalán tuvo un carácter puramente arqueológico; fué la poesía de la muerte y no de la vida; vivió de recuerdos y no

de esperanzas, y las bellezas de su forma no pudieron ocultar la vaciedad de su fondo. Mientras la poesía castellana cantaba el porvenir y se inspiraba en los nuevos ideales, los nuevos trovadores cantaban las ruinas de lo pasado, encomiaban las antiguas glorias é intentaban reproducir añejos cantos á que no responde ninguna fibra de nuestros corazones. Poesía semejante á nada respondia; era el eco de las tumbas, y nuestro siglo es poco aficionado á esos fúnebres recuerdos.

Pero el primer impulso reaccionario ha pasado ya por fortuna. La literatura catalana, sin perder su propio carácter, entra por los cauces de la nueva idea y se amolda al espíritu de los tiempos. El trovador desaparece y el poeta moderno, lleno de pensamiento y enamorado del progreso, le sustituye. ¡Bien venido sea á compartir con sus hermanos de Castilla la gloriosa tarea de cantar los nuevos ideales!

La literatura catalana puede representar un bello y original aspecto de la literatura patria. Otorgó á España la naturaleza singulares privilegios, y reunió en ella variados caracteres y cualidades que dan á su génio nacional riqueza inagotable. Harto lo revelan las lenguas diversas que en ella se hablan. El tierno y melancólico gallego, creado para cantar con sin igual dulzura las íntimas tristezas del alma y emular entre nosotros los encantos de la soñadora y vaga poesía del Norte; el castellano, grave, majestuoso en Castilla; enérgico en Aragón, voluptuoso, apasionado y brillante en Andalucía,

cifra y resúmen de todos los aspectos de la vida nacional; el catalán, conciso, enérgico, rudo, lengua de soldado, nacida para expresar todo sentimiento varonil y todo levantado propósito; por igual concurren á expresar la armónica y rica vida de esta hermosa patria, tan grande como desdichada, que en su lengua, en su arte y en su literatura reúne todas las excelencias, no ya de la gente latina, sino de la raza meridional. No hay en este concierto nota que disuene; todas las voces que lo forman tienen igual mérito, cada una en su esfera, y es de aplaudir que todas resuenen y todas concurren á realizar tan bella y acabada armonía. No la alteremos con disonancias; no establezcamos la división y la enemiga entre nota y nota, acento y acento; que todos ellos, desde el varonil canto catalán hasta la melancólica elegía gallega, desde el sentido zortzico vascongado hasta la grandiosa oda castellana, y el brillante y pomposo himno andaluz, contribuyan por igual á entonar el glorioso canto de la patria.

La moderna literatura catalana cuenta ya con nombres ilustres. Los mantenedores del movimiento científico y literario catalán son muchos y justamente renombrados. Balmes, Piferrer, Milá y Fontanals, Martí, Sants, Aribau, Lopez Soler, Aguiló, Coll y Vehí, Llorens, Pi Margall, Maspons, Bofarull, Rubió y Ors, Balaguer, Verdaguer, Gras, Pons y Gallarza, *Serafi Pitarra*, Riera, Salvany, Briz, Martí Folguera, Gener, Estasen y otros muchos nombres que pudiéramos citar muestran

que hay allí un movimiento de verdadera importancia, siquiera en sus comienzos lo esterilizaran en parte las aficiones romántico-arqueológicas de los poetas y la escrupulosa ortodoxia de los filósofos y críticos. Hoy, por fortuna, estas trabas se van rompiendo y las corrientes modernas van renovando la atmósfera de Cataluña.

De los poetas catalanes el más conocido entre nosotros es Víctor Balaguer. Pocos hombres son tan entusiastas como él por la patria. Al servicio de Cataluña lo ha puesto todo: su pluma de historiador y su lira de poeta. Él ha sido uno de los más activos fautores del renacimiento lemosin, y uno de los cantores más entusiastas de las glorias y tradiciones catalanas. Verdadero trovador, ha cantado con arrebatados acentos las grandes ideas y puros sentimientos que forman el lema de los mantenedores del *Gay saber* (*Patria, Fides, Amor*) y ha demostrado cuántas bellezas poéticas caben en la lengua catalana y cuán gloriosas y románticas tradiciones conserva aquella tierra de valientes.

Pero el Sr. Balaguer no ha encerrado su inspiración en estos límites, y ha comprendido que el renacimiento catalán no puede ser la simple restauración de una literatura arcaica. Inspirándose en el espíritu del siglo ha sabido unir á la forma antigua el ideal moderno, y sus últimas producciones muestran que ¡al trovador provenzal sustituye el poeta de nuestros días con sus grandiosas aspiraciones y sus transcendentales conceptos. Esta evolución del Sr. Balaguer tiene extraordinaria impor-

tancia, máxime si la relacionamos con el movimiento análogo que se nota en los demás poetas del Principado. El romanticismo provenzal concluye; la viril poesía de nuestro siglo reemplaza al anticuado canto del trovador. Señalemos con júbilo este acontecimiento.

Han motivado las reflexiones precedentes las *Tragedias* que el Sr. Balaguer ha escrito últimamente, y cuya segunda edición acaba de publicarse, aumentada con las elegantes traducciones castellanas que de ellas han hecho poetas tan inspirados como Ruiz Aguilera, Nuñez de Arce, Retes, Perez Echevarria, Barrera, Llorente, Roselló, Patrocinio de Biedma, Sierra y Chaves.

Muestra en ellas la lengua catalana singulares condiciones para el género trágico. Su concisión, su viril energía, la misma rudeza de sus acentos son por todo extremo adecuadas para la expresión de las terribles pasiones que en la tragedia juegan. No sucede otro tanto tratándose de afectos más dulces, y basta para ello comparar los grandiosos conceptos y esculturales fases, á veces sublimes, que abundan en *La mort d' Anibal*, *Coriolá* y *La mort de Neron*, con los cantos eróticos de *Saffo* y *La festa de Tibulus* y los patéticos acordes de *La tragedia de Llivia*. Para vencer estas dificultades del idioma ha hecho heróicos esfuerzos el Sr. Balaguer, pero no ha conseguido superarlas. Hay demasiada rudeza en la lengua catalana para expresar lo delicado y lo tierno; es lengua hecha para la guerra más que para el amor.

Las tragedias del Sr. Balagner no pueden en rigor considerarse como obras dramáticas. Son más bien épicas ó líricas. En ellas la acción es nula ó insignificante, y muchas no pasan de la categoría de monólogos. La pintura de los caracteres y la expresión de los afectos prepondera en estas obras sobre la acción. Poemas dialogados ó cantos líricos, si muestran en su autor un poeta de elevado pensamiento é inspiración poderosa y rica, nada pueden indicarnos acerca de las condiciones que pueda tener para la escena.

No ha de creerse, dejándose engañar por el título, que estas tragedias son frios engendros de la musa clásica de principios del siglo. La forma, el sabor de época, la grandiosidad del ritmo son los únicos elementos clásicos que hay en ellas; el fondo es moderno. Al tono acompasado y declamatorio de la tragedia clásica, reemplaza en estas producciones el calor y la vitalidad propios de la tragedia moderna. Tomados sus personajes de la realidad palpitante, sienten, hablan y obran como los hombres y no como los héroes convencionales que creara el clasicismo. La pasión, el alma humana en toda su verdad palpitan en estas producciones y las despojan de la académica frialdad de los engendros clásicos. Es el arte moderno vestido con el ropaje antiguo; es el realismo encubierto bajo el manto clásico. ¡Dichosa innovación, ya apuntada entre nosotros por Ventura de la Vega, y única que puede dar vida á la tragedia clásica!

La pintura de los caracteres es admirable en estas

obras, y el sabor de época sorprendente. Aquellos personajes, aquellas instituciones, aquellas costumbres reviven ante nosotros, coloreados por el pincel mágico del arte moderno. Singularmente *La mort d' Anibal*, *Coriolá*, *La mort de Neron*, *Saffo*, *La sombra de César* y *La festa de Tibulus*, pueden considerarse como cuadros históricos de primer orden. *La tragedia de Livia* sale en cierto modo fuera del cuadro y tiene más de romántica que de clásica.

Con vivos y verídicos colores aparecen aquel Aníbal, implacable enemigo de Roma, patriota insigne y guerrero indomable, aquella Volumnia, sublime personificación del patriotismo antiguo, tipo grandioso de la matrona romana; aquel Nerón, histrión sangriento, más loco que culpable, símbolo siniestro de la corrupción del imperio; aquel César, tan mal comprendido y tan mal pagado por los que le sacrificaron al orgullo de una oligarquía más tiránica que el que llamaban tirano; aquella Saffo, á quien hay que perdonar mucho porque amó mucho, personificación encantadora de la sensual poesía del paganismo; y aquella epicúrea y corrompida sociedad del imperio, representada admirablemente en los alegres convidados de Tíbulo. De mano maestra está hecha esta poética restauración del mundo antiguo, que todos miramos con amor tan profundo y admiración tan entrañable, como quiera que en él contemplamos las mayores grandezas que la historia registra y los ejemplares de belleza más puros que conocieron los siglos. ¡Edad bendita

que al hundirse en el abismo llevóse consigo para siempre el imperio del amor, de la grandeza y de la hermosura!

Si el fondo de estas tragedias es grandioso, la forma no lo es ménos. Descripciones bellísimas, imágenes felices y encantadoras, pensamientos grandiosos expresados es sublimes frases, revelan en ellas un gran poeta, no ménos notable por su inspiración que por su idea. Especialmente *La mort d' Anibal*, *Coriolà* y *Saffo* abundan en primores y bellezas que bastan para asegurar envidiable fama al poeta que las concibiera.

No sería difícil citar defectos al lado de estas cualidades; pero ¿á qué fin? Ni aquellos son de monta, ni es bien negar al crítico la satisfacción de ocultar alguna vez las censuras, cuando las imperfecciones están ampliamente compensadas por los méritos. Y por otra parte, tratándose de una literatura naciente, hermana nuestra, fuerza es acogerla con alborozo, en vez de molestarla con críticas. Enviemos, pues, nuestros plácemes al Sr. Balaguer y saludemos en él la reaparición gloriosa de la literatura catalana.

Cesen ya pueriles antagonismos y antipatrióticas rivalidades, y reciban nuestros hermanos de Cataluña la felicitación cariñosa de sus hermanos de Castilla. La política, la religión y la ciencia misma dividen á los hombres; que el arte los una y haga que los que en materia de verdad y de bien no pueden entenderse, se entiendan al ménos en materia de belleza.

Junio 78.

BLASCO

(D. **EUSEBIO**)

JUGAR AL ESCONDITE.

—★—

Las Pascuas de Navidad, como el Carnaval, son un periodo de reposo que la razón, el sentido comun y la gravedad se permiten tomar por algunos dias, para continuar despues ejerciendo sus funciones con mayor imperio. El hombre, no contento con descansar del trabajo cada ocho dias, descansa de tener sentido comun y juicio en Pascuas y Carnaval, y no es lícito exigirle en tales épocas que haga en ninguna de sus obras aquello de que precisamente quiere prescindir á toda costa. No diremos nosotros que el tiempo y la ocasión de permitirse este descanso sean los más oportunos; que es algo

extraño convertir la orgía en antesala de la penitencia, y celebrar con una amplia expansión de sensualidad y de barbarie el nacimiento del que vino al mundo con ánimos de acabar con la una y con la otra. Pero la costumbre lo quiere así, como quiere que se honre á los difuntos comiendo buñuelos y castañas, que se conmemore la venida de los Reyes Magos arrastrando cencerros y latas de petróleo, que se celebre la muerte de Cristo rompiendo confesionarios y tocando carracas, y su nacimiento sonando almireces y rajando panderetas, y no hemos de ser nosotros los que nos opongamos á este singular modo de festejar los misterios de la más espiritualista de todas las religiones con los más brutales desahogos del sensualismo. Limitémonos á consignar el hecho y á deducir de él que, resuelto el hombre en estos días á perder el juicio, fuera gollería exigir que el arte escénico se librase de la regla.

El arte escénico en Navidad se pone, con efecto, á la altura de las circunstancias. Cifrando todo su ideal en hacer reír, prescinde para ello de todas las trabas, hasta el punto de que, estorbándose á sí propio, á sí propio se suprime en tales días; tiene su Noche-buena y su fiesta de Inocentes: en la primera abre sus brazos á todos los engendros que no entran en las tablas sino en ésta época; en la segunda cambia momentáneamente de sexo á sus intérpretes, declara en situación de reemplazo al sentido comun, y usando de todos los recursos, lícitos é ilícitos, de lo chocarrero y de lo bufo, logra

que el espectador, á fuerza de reirse, se olvide de que allí no hay más inocente que él. No es posible, pues, en estos dias aplicar á las obras (digámoslo asi) que en los Teatros se representan, el criterio habitual de los tiempos normales. Declarado el Teatro en estado excepcional y proclamada la dictadura del absurdo, la critica queda tambien privada de todos sus derechos ilegales, imprescriptibles é ilimitables, y condenada al régimen del silencio.

Por estas razones nos abstenemos de hacer un verdadero juicio de la última producción del Sr. Blasco. Estrenada en Noche-buena, presentada bajo el modesto título de juguete cómico, paladinamente reconocido su origen francés, y declarado de un modo terminante que su único objeto es hacer reir, no es posible que esta obra sea sometida á un juicio severo y riguroso, de que habia de salir muy mal parada. Y, aparte de esto, un sentimiento de humanidad, que está por cima de la crítica, nos impediría, aún en otras circunstancias, acibarar con censuras el ánimo del Sr. Blasco, hondamente preocupado por la grave enfermedad de su hijo, cuyo pronto restablecimiento deseamos. En circunstancias tales censurar la obra del Sr. Blasco seria faltar á los más rudimentarios deberes de caridad, de conciencia y de educación.

Limitémonos, pues, á decir que *Jugar al escondite* cumple su objeto, que es hacer reir, gracias á una serie de incidentes, situaciones y personajes, todos inverosímiles y exagerados, es cierto, pero todos tambien

apropiados al caso, y gracias igualmente á una abundante colección de chistes, ingeniosos en su mayoría, pero en algunas ocasiones de dudoso gusto y escasa cultura. La versificación es fácil y chispeante, á veces afeada con licencias únicamente tolerables en Navidad.

Y no decimos más, porque nada más podemos ni debemos decir; y porque dado el objeto de la obra y el tiempo en que se representa, tampoco hay que pedir más al autor.

31 Diciembre 1874.

LA ROSA AMARILLA.



La inconstancia de los afectos humanos dió márgen al escritor francés Cárlos Monselet para escribir un delicioso cuento, que no há mucho tiempo tradujo, ó mejor dicho, arregló el Sr. Blasco con el título *Viaje redondo*. En este cuento, una sortija regalada por una esposa adúltera á su cómplice, va corriendo de mano en mano hasta regresar, por extraña casualidad, al punto de donde partiera. Igual asunto trató (convirtiendo en flor la sortija) el Sr. Campoamor en su pequeño poema *Las flores vuelan*, no sabemos si inspirándose tambien en el cuento de Monselet; y este asunto, tan traído y llevado, es asimismo el argumento de la nueva comedia del Sr. Blasco *La Rosa Amarilla*.

No es mucha, por tanto, la originalidad que ha demostrado el Sr. Blasco en su última comedia. Verdad es que no son nuevos estos procedimientos en el Sr. Blas-

co, que ya en *El Pañuelo Blanco* puso á contribución un delicioso proverbio de Musset; pero el Sr. Blasco dirá á esto que lo mismo hacia Shakspeare, lo cual no impide que el autor del *Hamlet*, con no haber inventado un solo argumento, sea el más original de todos los dramáticos. Es cierto, y por eso no censuramos al señor Blasco, que ha tenido el acierto de dar novedad en *La Rosa Amarilla* al mencionado cuento de Monselet.

Que la verosimilitud no queda muy bien parada en *La Rosa Amarilla*, es cosa evidente; que las casualidades en que se basa su intriga son demasiadas casualidades, no lo es ménos; que en los personajes hay mucha exageración, y en ocasiones caricatura, también lo es; y sin embargo, no es posible negar que *La Rosa Amarilla* es una de las mejores producciones del señor Blasco, y que el éxito que ha alcanzado ha sido merecido.

¿Por qué? Porque dado el género á que pertenece *La Rosa Amarilla*, es indudable que esta producción llena todas las condiciones que se le pueden exigir. *La Rosa Amarilla* es un juguete sin pretensiones, cuyo objeto exclusivo es hacer reir, y siempre que en semejante género de obras se logra este objeto, sin mengua notoria del arte y de la moral, fuerza [es aplaudirlas. En casos tales la cantidad de *vis cómica* es al modo de un velo que cubre todas las faltas que en la obra pueden hallarse; y el público, que ha ido á reir y se ha reído sin verse ofendido en su decoro, ni advertir que

se haya cometido gran desafuero contra el sentido común y el buen gusto, tiene perfecto derecho para aplaudir y afirmar que la obra es buena.

En pocas producciones ha derramado tan abundoso raudal de chistes el Sr. Blasco como en *La Rosa Amarilla*. Las cómicas é ingeniosas, aunque inverosímiles situaciones que la constituyen; las festivas ocurrencias que la esmaltan; la facilidad de su diálogo y la ligereza de su elegante versificación, bastan para hacer olvidar sus defectos y conservar perpétuamente la risa en los labios del espectador, cuyo regocijo no tiene límites ante tan inagotable vena cómica. Y siendo así ¿cómo la crítica no ha de sentirse desarmada y cómo ha de ser severo el que no cesó de reir en toda la representación?

La ejecución de *La Rosa Amarilla* ofreció el acabado conjunto que siempre ofrecen las representaciones del Teatro de la Comedia.

Acaso no hay en Madrid compañía mejor organizada que la dirigida por el Sr. Mario. Pocos de sus individuos son verdaderas notabilidades, y sin embargo, están tan bien combinadas sus especiales aptitudes, trabajan con tal celo, se ayudan con tanta inteligencia, y se amoldan con tal docilidad á desempeñar todo linaje de papeles, que cada representación es un cuadro perfecto en que nada desentona y todo concurre á la belleza del conjunto. Distribúyense allí con acierto los papeles, ensáyense y estúdiense con cuidado las obras, favorecen los distinguidos á los medianos, estimúlense estos y se

crecen, y á sí propios se exceden al contacto de aquellos, y colaborando todos con igual celo y dentro de su esfera á la obra comun, no hay obra que se desluzca por el desempeño, y no pocas veces, gracias á él, se libran de merecido naufragio execrables producciones. Así se organizan las compañías, así se dirigen, así contribuyen al lustre de la escena.

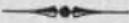
En la ejecución de *La Rosa Amarilla* todos los actores trabajaron con inteligencia y celo. Dolores Fernandez interpretó admirablemente su personaje, quizá el más verdadero y mejor trazado de la obra; la señorita Morera desempeñó su papel con suma verdad y no poca gracia; la señorita Ballesteros ejecutó con acierto el suyo; Mario caracterizó con perfección el cómico tipo que le cupo en suerte; Julian Romea se distinguió también; y el Sr. Aguirre, á pesar de ser uno de los más endebles elementos de la Compañía, nada dejó que desear.

Una advertencia debemos hacer, sin embargo, á los actores de la Comedia. Sea por condiciones del local, sea por culpa de los artistas, es lo cierto que los que concurrimos á aquel coliseo advertimos con frecuencia que no se oye bien á los actores. Si á la primera causa mencionada se debe ésto, nada tenemos que decir; si á la segunda nos creemos con derecho para reclamar de los actores que eleven más la voz, ó al ménos que cuiden de articular con mayor claridad las palabras. Los que hablan en público no deben olvidar que la primera

condición para hacerse oír, no tanto consiste en extender y ahuecar la voz, como en articular clara y distintamente los sonidos. Constantes y repetidos ejercicios de vocalización serían convenientes para el caso, y á ellos debieran dedicar parte de su tiempo los actores y los oradores.

30 Noviembre 77.

JUAN GARCIA.



Juan Garcia, juguete cómico del Sr. Blasco, estrenado en el Teatro de la Comedia, es una de esas obras sobre las cuales no puede tener jurisdicción la crítica. Reimos tanto y de tan buena gana al escuchar aquella inagotable série de donosos chistes; gozamos tanto al ver aquellas graciosísimas caricaturas á que llama personajes el Sr. Blasco; nos deleitaron de tal suerte aquellas situaciones tan cómicas como inverosímiles, que no nos sentimos con fuerzas para examinar seriamente una obra que no resiste al menor embate de la crítica. Hay que perdonar mucho al Sr. Blasco porque nos hizo reir mucho, y fuera crueldad insigne descargar mortales golpes sobre el autor que nos deparó uno de los mejores ratos que hemos pasado en el teatro.

En la ejecución de *Juan Garcia* se distinguieron todos los actores, principalmente la señora Valverde y los Sres. Mario y Zamacois, perfectamente secundados por todos los restantes.

Marzo 1878.

EL BASTÓN Y EL SOMBRERO.

Ingrata tarea es en estos momentos la del crítico que se dedica al exámen y juicio de las producciones dramáticas. Por rara casualidad le depara la fortuna el placer de aplaudir sin límites ni reservas las obras que juzga. Fuerza es que un día y otro día descargue sus iras sobre los incalificables abortos de un teatro que camina rápidamente hácia la más completa decadencia; y no le es dado siquiera abrigar la esperanza de que sus protestas sirvan de algo, pues todas se estrellan ante el corrompido gusto del público. Absorto y confuso, duda no pocas veces de sí mismo, al ver cómo se aplauden, ó al ménos se toleran, obras que son la negación radical de los principios más elementales del arte. Y la única recompensa que de sus esfuerzos obtiene es una fama universal de regañón y descontentadizo, con algo de atrabiliario, un poco de excéptico y quizá un tanto de envidioso.

Y sin embargo, fuerza es persistir en la tarea: lo exi-

gen los fueros de la belleza y del gusto, todos los días conculcados; lo exige el lustre de la escena española amenazada de una invasión de Comellas, Zavalas y Arellanos; lo exige, sobre todo, la propia conciencia que, contra el fallo de la opinión extraviada, nos dice que estamos en la razón y cumplimos nuestro deber.

Triste es decirlo, pero necesario. Si el drama camina al abismo, la comedia no le vá en zaga. Hacer efecto á todo trance, es la fórmula de los que se dedican al primero; hacer reir á toda costa es la de los que cultivan la segunda. Los medios importan poco; si para conseguir tales fines hay que sacrificar la verdad, la belleza y el arte, nadie retrocede ante la empresa. El dios Éxito impera en absoluto; todo se sacrifica á esa divinidad implacable y nadie se acuerda de que el fin no justifica los medios y de que es obligación del verdadero génio obtener el triunfo sin traspasar los límites de lo razonable ni desconocer los fueros legítimos del arte.

Buscar lo cómico en la realidad, y con lances verosímiles y personajes humanos excitar la risa, parece hoy trabajo inútil é infecundo. Basar la comedia en la pintura exacta y viva de los caracteres y las costumbres, estimase ocioso esfuerzo. Júzgase más llano y hacedero ensartar una série de absurdos episodios, dignos de un manicomio, pintar una colección de personajes caricaturescos, que no existen ni pueden existir, y á fuerza de chistes y bufonadas sacar á flote un engendro imposible, más parecido al intermedio cómico de un circo de ca-

ballos que á una producción dramática. Cuando el que tal hace es un autor de talento, lo viste con un diálogo fácil y ocurrente y una versificación galana, y cree haber hecho una obra de arte, cuando en realidad no hace otra cosa que una verdadera mistificación.

A este género de producciones pertenecen las dos obras que son objeto del presente artículo, especialmente la segunda, inferior por su asunto á la primera; pero infinitamente superior por su forma, que es inmejorable.

Señor Don Lino Guerrero, Madrid, es una comedia francesa que, reducida á un acto, sería un juguete muy entretenido; pero que, en sus actuales dimensiones, apenas es tolerable. No deja de haber en ella incidentes cómicos que excitan la risa del público; pero todos pecan de exagerados, como de caricaturescos los personajes. Está regularmente dialogada y tiene algunos chistes de buen efecto.

El autor de este arreglo, escritor bastante conocido, ocultó su nombre bajo el pseudónimo de D. Julian Sanchez y tuvo el buen acuerdo de no salir á la escena á recibir los aplausos de esa *claque* que es hora ya de que desaparezca de nuestros teatros, siquiera por el mal servicio que presta á los buenos autores, confundiendo los éxitos merecidos con los amañados.

En la ejecución de esta comedia se distinguieron la señora Valverde y el Sr. Mario (que se encargó repentinamente del papel confiado al Sr. Zamacois), secundándoles dignamente todos los demás.

El bastón y el sombrero es un nuevo pecado del Sr. Blasco, que se obstina en desoír los consejos de la crítica y no acaba de entrar en el buen camino.

Se ha empeñado el Sr. Blasco en fiar únicamente el éxito de sus obras á los primores de su fácil y elegante versificación y á su indudable vena cómica, y cree que está dispensado de imaginar argumentos razonables. Zurce de mala manera unos cuantos incidentes tan graciosos como inverosímiles y absurdos; traza á su capricho unas cuantas caricaturas á que llama personajes y que pertenecen á una humanidad fantástica que solo existe en la mente del Sr. Blasco; adereza estos ingredientes con unos cuantos chistes, algun recurso de relumbrón y un diálogo primorosamente versificado, y se entrega al fallo del público con entera confianza. ¡Ah, Sr. Blasco de mis pecados! ¿Cuándo acabará usted de comprender que no todos los éxitos son legítimos? ¿Cuándo reconocerá usted que el autor cómico está obligado á algo más que á hacer reír? ¿Cuándo aprenderá que la comedia no es un género baladí y despreciable, sino una pintura de la humanidad bajo sus aspectos cómicos, en la cual caben todas las perfecciones del drama, y en la que no están de sobra el trazado de caracteres reales, la pintura de las costumbres, la verosimilitud y discrección de la intriga y la belleza, no solo de la forma, sino tambien de la concepción?

Aun sin llegar á la comedia seria, que sin fijarse en lo cómico, retrata los pequeños dramas de la vida co-

mun y confina con el drama propiamente dicho; aun limitándose á la comedia cómica (permitasenos la frase), es fuerza mantenerse dentro de lo artístico y lo verosímil. Hacer reir á toda costa es fácil; no lo es tanto conseguir este objeto, sin salirse de lo razonable y de lo real. Pero aquí radica precisamente el verdadero talento cómico. Ha de nacer el efecto en obras de este género, no de bufonadas absurdas, sino de lances verosímiles, de caracteres reales y humanos, de ridiculeces arrancadas á la palpitante realidad. Los grandes autores cómicos así lo hicieron. Plauto y Terencio, Tirso y Moreto, Molière y Regnard, Goldoni y Moratin, no necesitaron dislocar los personajes y los afectos ni trazar informes caricaturas para excitar la risa; antes lo consiguieron pintando escenas y tipos llenos de verdad. Y á tales obras, y no á las bufonadas que algunos de ellos escribieron, deben su bien merecida fama. *El avaro*, *El hipócrita*, *La escuela de las mujeres*, constituyen los títulos de gloria de Molière, y no *Monsieur de Pourceague* ó *Las tunantadas de Scapin*. De otra suerte, lo cómico se confundiría con lo bufo y Tony Grice tendría derecho á la misma gloria que Bretón.

¿Dónde ha visto el Sr. Blasco hechos y personajes como los de *El bastón y el sombrero*? ¿En qué parte del mundo hay personas decentes que acepten regalos de diez mil duros de quien no tiene otra cosa que esta cantidad, mujeres honradas que hagan el amor á hombres que apenas conocen y se vayan solas á París en busca

de su novio, y gentes de tan poco juicio y tan faltas de sentido comun como todos los que figuran en su obra? ¿Qué calaveras son esos que se retraen de hacer el amor á una mujer en cuanto saben que está casada, y se asustan del bastón y del sombrero de un marido que nadie ha visto y cuya existencia es imposible de fingir en sitio tan público como una fonda? ¿Cómo es posible fundar una acción dramática en un inocente *quid pro quo* que en dos minutos puede explicarse? ¿De dónde ha sacado el Sr. Blasco aquel tipo de estudiante patriotero y quijotesco, que parece un descendiente de Amadís de Gaula? ¿Le parece lícito al Sr. Blasco apelar á tales recursos y buscar con tan pobres artes ilegítimos efectos?

¡Y aun si el Sr. Blasco hubiese hecho olvidar tamaños errores á fuerza de chistes! Pero ni eso ha hecho siquiera. Ha pretendido, por el contrario, mezclar lo serio con lo cómico, pintar afectos entrañables y salpicar su obra de rasgos épico patrióticos del peor gusto. A ratos sus personajes se ponen casi serios, y es de ver el aspecto que entonces toman aquellas caricaturas. El amor, los celos, la abnegacion y el desinterés, personificados por aquella pareja de amantes, él tonto y ella andariega y un tanto descarada; el patriotismo, la nobleza y la generosidad castellanas, representados en un estudiante calavera y perdido, son cosas que harían reir, si no hicieran llorar. Figúrese el lector las marionetas del teatro Guñol representando el *Hamlet*, y se formará una idea de lo que son á veces los personajes del Sr. Blasco.

Por fortuna, estas enormidades están disimuladas en parte por la belleza de la forma. Un diálogo chispeante, lleno de espontaneidad, de vida y de gracejo, una verificación galana y facilísima atenúan los graves defectos de la última obra del Sr. Blasco. En este concepto, todo elogio es poco para el festivo poeta, legítimo heredero de la fácil y juguetona musa de Bretón y Narciso Serra. ¿Por qué el Sr. Blasco no aprovecha estos inestimables dones, aplicándolos á obras de valía? ¿Por qué malgasta el brillante ropaje de sus deliciosos versos en vestir ridículos adefesios? ¿Por qué, ya que es tan buen poeta, no trabaja por ser mejor autor?

En el desempeño de *El bastón y el sombrero*, se han distinguido las señoras Fernandez y Valverde y el señor Romea, que interpretó con sumo gracejo su papel. El Sr. Mario no estuvo en el suyo tan feliz como de costumbre. En los momentos en que tenía que hablar en sério, exageraba y desentonaba lastimosamente, recordando sus excelentes dotes cuando volvía á su verdadero terreno. Hay que convencerse: el Sr. Mario, actor cómico inmejorable, pierde todo su mérito en cuanto toca, por poco que sea, en los umbrales de la seriedad.

El Sr. Manini llegará á ser buen actor, si pierde cierto tonillo algo lacrimoso y femenino que le favorece muy poco. El Sr. Jover, exagerado como siempre. El señor Aguirre bastante bien.

THE HISTORY OF THE

REPUBLIC OF THE UNITED STATES

The history of the Republic of the United States is a story of the struggle for freedom and justice. It is a story of the people who have built this nation, and of the challenges they have faced. From the first settlers to the present day, the American people have shown a remarkable capacity for self-government and for the pursuit of the common good. The story of the Republic is a story of the triumph of the human spirit over adversity, and of the power of democracy to bring about a better world for all.

LAS NIÑAS DEL ENTRESUELO.

¡Válanos Dios con el Sr. Blasco! Sin duda no le pareció bastante delito *El bastón y el sombrero*, y ha añadido á la série de sus criminales atentados otro pecado que se llama *Las niñas del entresuelo*, y que dá quince y falta á aquel. *¿Quousque tandem, Eusebius, abutere patientia nostra?*

Las niñas del entresuelo es una cosa á manera de comedia que ofrece á la crítica el siguiente problema.

¿Qué se ha propuesto el Sr. Blasco al escribirla? La respuesta no es fácil, porque si se ¡ha propuesto hacer reir, casi nunca lo consigue; si ha querido desenvolver una tésis moral, se la ha dejado en el tintero; y si ha querido pintar costumbres ó caractéres ó entretener al público con lances ingeniosos é interesantes, ninguno de estos propósitos ha logrado. En realidad, lo único que ha hecho ha sido sacar al teatro unos cuantos persona-

jes que emplean dos actos en hacer y decir tonterías ó cosas feas, sin que nadie acierte á darse cuenta del fin á que responde aquella serie de mal hilvanadas escenas.

Dentro del género cómico nos lo explicamos todo: desde la comedia moral del Sr. Larra y la comedia de costumbres cursis del Sr. Marco, hasta los caricaturescos sainetes del Sr. Pina; pero lo que no nos explicamos es la comedia que ningun carácter tiene ni á ningun objeto responde. No nos cabe en la cabeza que un autor escriba sin saber para qué y vaya ensartando escenas que no conducen á ninguna parte. Pero la verdad es que existen producciones de este género, y que de hoy en adelante los preceptistas habrán de admitir una nueva especie de comedias que deberán llamarse *sin pies ni cabeza*, y de las cuales será modelo, entre otras, la que con ejemplar resignación toleró el viernes 15 del corriente el público de la Comedia.

El argumento (llamémosle así) de *Las niñas del entresuelo*, es el siguiente: Un militar calavera, tronado y sin vergüenza, tiene un amigo, peor que él todavía, que para sacarle de apuros le propone la noble hazaña de atraer con engaño á casa del primero una dama aristocrática, á quien el segundo quiere comprometer y deshonrar. Para llevar á cabo tan hourado propósito, el militar se finge enfermo, y la dama en cuestión recibe un aviso para que venga á socorrerle. En pago de este servicio, el amigo del militar paga sus deudas y le libra de la justicia que viene á embargar sus muebles.

En el entresuelo de la casa que el militar habita, viven dos jóvenes modistas, modelos de abnegación y de virtud, que al saber que está enfermo suben á cuidarle, y no tardan en descubrir los malévolos planes del militar, el cual se arrepiente de ellos, en vista de los sermones que aquellas le predicán. Llega en esto la dama que ha de ser víctima del fraguado engaño, y el militar reconoce en ella á una antigua amada suya, que tuvo que abandonarle y casarse con otro, y á quien, una vez viuda, no se atrevió á acercarse por la diferencia de sus posiciones. Reconcílianse los dos amantes y se entregan á los trasportes del amor, á tiempo que el amigo del militar viene acompañado de otros calaveras á consumir su proyecto, haciendo creer á aquellos que la dama le ha dado una cita. Pero las modistas evitan el peligro, trasformando la habitación en obrador y declarando que aquella es su casa, y que la dama ha ido allí á encargar un vestido. Con esto se descomponen los planes del *traidor*, que queda corrido y turbado; los amantes resuelven casarse, las modistas se regocijan, y cae el telón.

El lector dirá de seguro que no se comprende que un hombre, por calavera que sea y tronado que esté, se preste, á menos de ser el más vil de los rufianes, á desempeñar el vergonzoso papel que el susodicho militar desempeña; que tampoco se explica que su amigo lleve á cabo un acto tan infame y tan arriesgado; que las niñas del entresuelo son dos personajes completa-

mente inútiles, y que el argumento no tiene interés ni gracia de ningún género, porque no caben tales condiciones en una intriga repugnante, digna de los chulos del barrio de las Peñuelas, y en una serie de personajes tontos ó pillos. Todo eso es verdad, como lo es que el público no protestó contra esta obra.

Es más; ni siquiera oscurecen los enormes defectos de esta producción las galas de lenguaje y versificación que caracterizan á las obras del Sr. Blasco. Ni abundan en ella los chistes, ni su forma, salvo algunas escenas bien escritas, ofrece nada de particular. Conócese á la legua que es un trabajo hecho de prisa, para salir pronto del paso, conseguir unos cuantos aplausos de la *claque*, sostener la obra algunas noches y echar una nueva mancha en la historia literaria del Sr. Blasco, á quien, por lo visto, nadie puede apartar de ese camino de perdición. Sígale en buen hora, ya que así le place; pero no se queje si la crítica le cuenta en el número de los que contribuyen á la ruina, cada vez más inminente, de la escena española.

De personajes como los que figuran en *Las niñas del entresuelo*, es difícil que saquen partido los actores; y no es extraño, por tanto, que la ejecución de esta obra no haya pasado de regular. Esta consideración nos mueve á no censurar á los que en la representación tomaron parte, pero sí debemos llamar la atención de algunos artistas del teatro de la Comedia sobre el hecho, que hace tiempo observamos, de que solo se les oye

desde las primeras filas de butacas. Singularmente incurren en este defecto la señora Tubau y el señor Mario, y en algunas ocasiones el Sr. Romea. Quizá el teatro carezca de condiciones acústicas, aunque en tal caso tampoco debía oírse á las señoras Valverde y Ballesteros, á quienes se entiende perfectamente. A nuestro juicio, esto consiste en lo poco que se cuidan los actores de vocalizar bien.

17 Noviembre 1878.

SOLEDAD.

No hay nada más invasor y terrible que lo cursi. Manifestación singular é indefinible de la ridiculez y del mal gusto disfrazados de seriedad, en todas partes penetra y á todas lleva su influencia detestable. Ingiérese en política y trueca el patriotismo en patriotería; infíltrase en la religión y hace de la piedad gazmoñería idolátrica y grotesca; penetra en la vida social, en las costumbres, en las modas, y produce esa série de ridículas pretensiones, usos estrambóticos é inconcebibles necedades que constituyen la vida cursi y que con tanta gloria personifican ciertas gentes de las clases medias; invade, por último, los dominios del arte y crea una multitud de géneros que no soñó Aristóteles ni conoció Horacio, y que, revistiendo las formas más variadas, poderosamente contribuyen al entronizamiento del mal gusto y á la corrupción del sentido estético del público.

Lo cursi ha creado en la escena dos terribles calamidades: el melodrama y la comedia moral. El primero, despues de causar grandes estragos, ha pasado de moda, por fortuna; la segunda existe todavía para daño del arte, y recaba constantemente, mal que pese á la crítica, el aplauso de todas las almas vulgares y mezquinas, ó lo que es igual, el de la mayoría de la sociedad.

Compónese este género dramático de tres elementos: moral cursi, democracia cursi y sentimentalismo cursi. La moral cursi se desenvuelve mediante la lucha entre virtudes anémicas, imbéciles ó memas, insoportablemente lloronas, dotadas del más vulgar é insufrible misticismo, y vicios de aspecto tremebundo, personificados en aquellos traidores que tanto entusiasmaban al Pipí de *La comedia nueva*. Esta lucha termina siempre con el triunfo de la virtud y el castigo del vicio, y se ameniza con variedad de sermones patéticos *ad asum puerorum*.

La democracia cursi parte del principio de que todos los ricos son unos bribones y todos los pobres unos santos. Encárganse de personificarla traperas virginales, albañiles filósofos, aguadores sentimentales, chulas heroicas y otros tipos análogos, perseguidos por banqueros avaros y marqueses vanidosos ó libertinos que en vano tratan de rendir heroicas virtudes. Lo más frecuente en el género es presentar en escena Lucrecias, Virginias y Porcias de guardilla que resisten con heroismo á aristocráticos ú opulentos seductores, á quienes dan soberbias lecciones de moral y democracia. El resultado es siempre

la confusión del rico y el triunfo del pobre, cuyas virtudes recompensa el cielo con una buena boda ó una inesperada fortuna.

Todo esto va amenizado con el sentimentalismo cursi, que se compone de sermones edificantes que hacen llorar á las piedras, oraciones y jaculatorias á la Virgen, lagrimitas, desmayos, y una variada colección de frases hechas que da gusto oirlas. Son, además, requisitos indispensables del género las escenitas en endechas, seguidillas y demás versos cortos, con sus diálogos entrecortados, duos y tercetos á la manera del *gran cerco de Viena*, sin que falten las escenas que se recitan á escape y que hacen el efecto del galopar de los caballos, lo cual siempre obtiene el aplauso de las galerías.

¡Y cómo enternecen estas cosas! ¡Cómo conmueven esos rasgos de continencia femenina á las mamás y niñas que toman todas las noches café con media tostada de abajo! ¡Con qué horror contemplan á esos ricos despiadados los honrados negociantes que prestan al 8 por 100! ¡Qué raudales de sana moral y profunda filosofía inspirau esas obras á las viudas de intendentes! ¡Cómo circula en esas representaciones la savia democrática, moral y evangélica por los sensibles corazones y elevadas inteligencias que las aplauden! ¡Qué tesoros de edificación producen obras tales! ¡Con qué eficacia contribuyen al mejoramiento de las costumbres y al triunfo de la igualdad! Por nuestra parte podemos asegurar que en la noche del estreno que nos ocupa, nuestra emoción era

tanta que fuimos descubriendo respetuosamente la cabeza ante todas las vendedoras de *La Correspondencia* que encontramos en nuestro camino, viendo en ellas otras tantas immaculadas Lucrecias, y á punto estuvimos de andar á mojicones con todos los que llevaban sombrero de copa, pues no dudábamos de que serían bribones de á fóllo.

Hasta ahora habian llevado la palma en este género los señores Larra, Marco, Santistéban y otros insignes moralistas; pero les ha salido un terrible competidor en el señor Blasco. Su última producción es un modelo, es la flor y nata del género, el *non plus ultra* de la comedia democrático-moral. Reseñemos, en prueba de ello, su argumento.

Doña Liboria es una viuda verde, más mala que Cain, gastadora, vanidosa, de malas costumbres y peor intención, y más tronada que Carracuca, á pesar de sus fastuosas apariencias. Allá, en sus juventudes, fué patrona de huéspedes y otros excesos, entre los cuales se contaban arrojar expósitos en la via pública, como hizo con la hija de cierto duque, que es la protagonista de la obra.

Tiene esta señora un amante (cómplice á la vez de sus fechorías) y un hijo. El primero (Gil) es uno de esos bribones del género tonto, que sirven en las comedias de esta clase para personificar el mal y ser castigados en el desenlace. El segundo (Gabriel) es un guapo muchacho: bueno como el pan, dominado por su madre, y capaz

de las más heróicas tonterías, como por ejemplo, de pegarse un tiro porque le da calabazas la novia.

Doña Liboria quiere casar á su hijo con una muchacha catalana (Felisa), dueña de una fortuna, sobrina del duque ántes citado y que está rabiando por casarse, aunque sea con el moro Muza. Pretende á esta niña el amante de doña Liboria, pero ella prefiere al hijo de esta, que es mucho más guapo.

Para lograr sus propósitos, doña Liboria fragua un complot que dá por resultado que su hijo sea calabazado en forma por su novia; con lo cual el muchacho decide (como es natural) pegarse un tiro; funesto intento que llevaría á cabo, si no lo impidiese la Providencia, disfrazada de vendedora de *El Diario Español*.

Con efecto, Soledad, (que así se llama la vendedora) virgen inmaculada de las Vistillas, Lucrecia de las Peñuelas, Virginia de Lavapies, detiene el brazo del hijo de doña Liboria é impide el disparo del arma fatal, largándole á seguida un sermón ascético-moral y una declaración á quema-ropa que no hay más que pedir. Gabrielito se enamora entónces de Soledad y se la lleva á su casa formando el propósito de casarse con ella.

No hay que decir que doña Liboria se pone furiosa, que la catalana se entera de lo que pasa y que se arma la de Dios es Cristo, pero al fin se arregla todo; el duque averigua que Soledad es su hija abandonada y Soledad y Gabriel se casan, quedando triunfante la virtud y castigado el vicio, como era de esperar.

Este es el argumento: tratemos ahora de juzgarlo.

Como el lector advertirá, Soledad no es otra cosa que una nueva edición de Preciosa, Mignon, Esmeralda y otras heroínas del mismo jaez. ¿Es admisible la existencia de tipos semejantes? A nuestro juicio, si alguno existe, es un fenómeno excepcional que apenas se concibe. El abandono, la miseria, la vida errante y vagabunda, nunca fueron escuelas de moral. Si tanto trabajo cuesta poner á la virtud femenina al abrigo de tentaciones y caídas, cuando vela por ella una madre cariñosa y la fortifican una educación sólida y un buen ejemplo, ¿qué sucederá cuando goza la mujer de la libertad más absoluta y solo la rodean el vicio y el escándalo? ¿Qué fuerza se opondrá al apetito, cuando la educación, el ejemplo y la vigilancia faltan? Preciosa, Esmeralda, Soledad, solo existen en la fantasía de los poetas. La realidad solo nos ofrece en las criaturas de su género precoces prostitutas, arrastradas fatalmente al vicio por circunstancias superiores á su voluntad, condenadas á la deshonor y á la infamia por madres despiadadas que las abandonan y por una sociedad egoísta que no les dá medio alguno para salvarse. ¡Ah! si esos novelistas y esos dramáticos quisieran propagar la verdadera democracia, no debieran pintar esas virtudes que no existen, sino mostrar en todo su honor la servidumbre del vicio que pesa sobre los desvalidos. El pueblo no se interesa por esas mentidas virtudes, sino por sus propios vicios que pesan, no sobre él, sino sobre los que le abandonan y pervierten.

Soledad es, por consiguiente, un tipo falso que no puede interesar ni conmover; ántes resulta ridículo por su misma exageración. Si el señor Blasco, al concebir este personaje, se hubiera atenido á la realidad, podría haber realizado una creación verdaderamente dramática é interesante. Bastárale para ello pintar en Soledad una mujer de nobles y generosos sentimientos, sumida en el vicio y la degradación, no por maldad natural, sino por la fatalidad de las circunstancias.

El contraste entre la abyección y la nobleza nativa del personaje, la pintura terrible de la situación en que el abandono y la miseria pueden colosar á las almas más puras, la redención de Soledad por el amor y el sacrificio, fueran en tal caso elementos bastantes para despertar el interés dramático y dar trascendencia social á la comedia, sin traspasar por eso los límites de la realidad. *Soledad* hubiera sido de esta suerte una concepción bellísima y en alto grado interesante y conmovedora.

Pero aquella vendedora de periódicos, vírgen, mística, filósofa y romántica, todo en una pieza, es un personaje falso, que en el teatro no puede tolerarse. Se dirá que no son más verdaderas la *Preciosa* de Cervantes y la *Esmeralda* de Víctor Hugo, y que, sin embargo, gustan. Es cierto; pero, en primer lugar, el señor Blasco no es Víctor Hugo ni Cervantes, y Soledad no es Preciosa ni Esmeralda; y en segundo, nadie deja de conocer todo lo que hay de falso en estos personajes, solo perdonables

por el arte con que están pintados y por el génio colosal de sus autores.

Por otra parte, en Preciosa y Esmeralda lo único inverosímil es su inmaculada virtud; fuera de esto, son figuras bien trazadas y con el carácter propio de su condición; y esto no se observa en Soledad, chula sentimental é ilustrada, que dá quince y falta, en materia de misticismo y moral, á Santa Teresa y fray Luis de Granada; compite con Platón en metafísica amorosa, y rivaliza con Castelar en elocuencia.

Ni hay nada de común tampoco entre la pasión sensual y ardiente de Esmeralda y el amor platónico y purísimo de Soledad, que es digna de llamarse Beatriz ó Laura y de ser amante de Petrarca, mejor que del enteco sietemesino que le cabe en suerte.

Los demás personajes de la obra no merecen tanta censura como Soledad. Excepto Gabriel, que es un carácter débil que no interesa, y Gil, que es un pillete despreciable, doña Liboria, Felisa y el duque, son figuras cómicas muy bien pintadas. En cuanto á la acción, es desatinada en extremo y abunda en los resortes más gastados del género, pecando además de falta de movimiento é interés. El recurso de que Soledad resulte hija natural del duque, para facilitar su casamiento, es tan manoseado como inútil, y aun contraproducente para los fines democráticos del autor; pues no faltarán partidarios de la aristocracia que observen con tal motivo que las virtudes y excepcionales cualidades de Soledad

se deben á la sangre heredada y nada prueban, por lo tanto, de lo que quiere probar el señor Blasco.

La mezcla constante de lo cómico, lo sentimental y lo melodramático perjudica notablemente á esta comedia. Como el señor Blasco no puede prescindir de su naturaleza, á cada paso perturba las situaciones más serias y patéticas con rasgos cómicos que destruyen el efecto, y el público no puede formalizarse, por más que se empeñe el autor. Bajo la piel del dramático sentimental se descubre á cada momento el gorro de cascabeles del autor cómico, y esto contribuye á aumentar el carácter cursi de su producción.

Justo es declarar que, á vueltas de estos enormes defectos, hay en *Soledad* méritos indudables. Hállanse en ella personajes cómicos bien pintados, chistes abundantes y una versificación fácil y agradable: y estas cualidades, si no compensan las faltas de la obra, explican en parte su éxito y atenúan algo el fallo riguroso que la crítica debe dictar contra esta producción.

Riguroso debe ser su fallo, en efecto, por lo mismo que *Soledad* representa una tentativa de su autor para penetrar en un género que, sobre ser detestable, no cuadra á sus verdaderas aptitudes. El Sr. Blasco, que tan deplorablemente ha malgastado sus dotes y tanto daño ha hecho á la escena cómica, no debe venir á deshora á aumentar la série de criminales atentados contra el buen gusto, cometidos por la escuela democrático sentimental del Sr. Larra. Nada tenemos que añadir á lo que

dejamos dicho contra este género ridículo, cursí é insufrible, que ninguna persona de buen gusto puede tolerar; pero sí debemos decir al Sr. Blasco que sería imperdonable que á él se dedicara. Si, arrepentido de sus escarceos conservadores, quiere volver á sus antiguas aficiones democráticas, dedíquese á la democracia séria y no á esa democracia cursí, que no vé en los ricos más que tunantes y busca la santidad en las chulas y en los chisperos. Si quiere ser autor dramático y sério (para lo cual no creemos que sirva), dedíquese al género sentimental en buen hora; pero no á esa sensiblería declamatoria y enteca, que es la caricatura del sentimiento. Si quiere moralizar con sus obras, inspírese en la moral austera y varonil que palpita en las producciones de los grandes dramáticos, y no en la moral casera que personifican, en la novela, Perez Escrich y Teodoro Guerrero y en el teatro, Larra y Santistéban, modelos poco dignos de imitación por cierto. Pero—créanos el Sr. Blasco—lo mejor que puede hacer es mantenerse en la esfera que su ingenio le traza y cultivar el género cómico sin exageraciones ni bufonadas, pintando las costumbres y diseñando los caractéres con la pluma de Bretón y Vega, de Serra y Rubí. Algunas veces ha sabido acertar con el género que mejor le cuadra, y en tales casos no le hemos escaseado nuestro elogio. Hágalo así en adelante y no intente caminos de perdición como el que ha emprendido en su última obra. Y sobre todo, que no se haga cursí, porque eso es lo peor que le pudiera suceder.

La mitad del éxito de *Soledad* se debe á su ejecución. Exceptuando al Sr. Romea, que dijo su parte con un descuido y falta de acierto, que rara vez hemos observado en él, los demás rivalizaron en celo para sacar á flote la obra del Sr. Blasco. La señorita Fernandez luchaba con grandes dificultades para interpretar el inconcebible tipo de la protagonista, y claro es que no pudo dominarlas por completo, por más que hizo. Obligada á ser en ocasiones chula y en ocasiones filósofa insigne y mística de primera fuerza, con sus puntas de mártir y heroína, no es maravilla que no siempre acertase en la interpretación de tamaños absurdos. La señora Valverde desempeñó su papel como ella sabe hacerlo, es decir, admirablemente. La señora Tubau alcanzó en el suyo ruidoso y merecido triunfo, acreditando una vez más que es una de nuestras mejores actrices cómicas, y que su flexible talento se adapta á los más opuestos caracteres y á los más variados tipos. Reciba tan notable artista nuestra entusiasta felicitación.

El Sr. Mario estuvo inimitable en su papel. Los demás actores cumplieron.

24 de Diciembre 1878.

BUENA, BONITA Y BARATA.



El señor Blasco continúa impenitente. En vano la crítica le muestra uno y otro día el buen camino; en vano le advierte que la donosura del ingenio no es condición suficiente para ser autor de comedias; que el poeta que todo lo fia á la facilidad de su vena, al gracejo de su musa y á las galas de la versificación, se parece á la mujer hermosa que, creida de que con serlo tiene todo lo necesario para triunfar, no se cuida de ser discreta, amable, ni quizás honrada; y que las victorias que la forma exterior de la obra dramática proporciona, no son duraderas, ni sólidas, ni pueden halagar al verdadero poeta. Todo es inútil; el señor Blasco sigue impertérrito su camino, y una vez aderezado un argumento falso ó insulso, con unos versos fáciles y chistosos, lanza á la escena una obra más, que vive todo el tiempo que dura la risa del espectador y en nada aumenta la gloria de su autor, ni favorece al progreso de nuestra escena.

Hay cualidades que son dañosas, y la facilidad y la fecundidad del señor Blasco pertenecen á este número. Si le costase más trabajo escribir comedias, probablemente las haría mejores, porque pensaria su argumento, elaboraría con cuidado su plan, pintaría verdaderos caracteres, y haría, en suma, algo de provecho; que no le falta talento para ello. Pero el señor Blasco se parece algo á aquel pintor á quien se apellidó *Fapresto*, el cual pintaba mucho y muy de prisa, pero casi siempre mal.

Indudablemente, *Buena, bonita y barata* se ha escrito en el espacio de tiempo que invertía Lope de Vega en aquellas producciones que

en horas veinticuatro

pasaron de las musas al teatro.

Solo así se concibe aquella carencia de argumento y de plan y aquel conjunto de inverosimilitudes y absurdos, que solo se han salvado de merecida catástrofe gracias á la belleza de la forma.

Sería imposible detallar las inverosimilitudes en que abunda la comedia, y los imperdonables defectos que la afean. Dos veces hemos asistido á la representación de esta obra, y aun dudamos de que el testamento que forma la base de la acción sea del padre de las tres huérfanas que en ella figuran. Aquel testamento en que el padre nombra heredera de sus bienes á la hija que se case con un su amigo y dispone que, en caso de no verificarse la boda, pase la herencia al hospicio, es un absurdo de tal naturaleza, que no nos decidimos á creer

que lo haya estampado en su comedia el señor Blasco, y casi preferimos suponer que el ruido y algazara que hay siempre en el coliseo de la calle del Príncipe han sido causa de que no nos hayamos enterado bien. El recurso de que el anciano conde, instituido heredero, se disfrace de criado de su propio hijo, y el de que la menor de las tres hermanas (fiel trasunto de *la Cenicienta*) se finja á su vez doncella de las demás, nos parecen tan manoseados é inocentes, que tampoco nos explicamos que autor tan discreto los haya empleado.

¿Y qué diremos de los personajes de la comedia? De las tres hermanas, la una es una coqueta sin decoro ni buena educación, y por apéndice, tonta de solemnidad; la otra, una cazadora de hombres que no disimula su afán de casarse y declara su atrevido pensamiento al objeto de sus ansias con la mayor frescura del mundo; y la tercera (de la cual ha querido hacer el señor Blasco un tipo sentimental y poético), una doncellita andante que tampoco se muerde la lengua para disparar á quema ropa declaraciones amorosas. Eso sí; todas son muy púdicas y bien educadas: la una, aunque soltera, se vá sola á un baile, la otra busca entrevistas con su adorado para hacerle el amor con la más encantadora inocencia, y todas compiten en prescindir del decoro y de las conveniencias sociales. Verdad es, que los galanes no les van en zaga: es de ver el desparpajo con que llenan de desvergüenzas á las damas en el mas escogido lenguaje de la Ribera de Curtidores. Singularmente, aquel

conde que se atreve á proponer á una señorita que se case con él, diciéndole: *¿Quiere usted apencar conmigo?* vale un imperio.

El hijo del conde es verdaderamente delicioso. El autor dice que es un calavera, un hombre corrido, un completo Tenorio; pero cualquiera diría que es, lo que en lenguaje *aristocrático*, se llama un *lila*. Pasa su tiempo en enamorarse y desenamorarse al minuto, en decir inconveniencias y tonterías contra las mujeres en general, y contra las que en la comedia figuran en particular, y en ponerse malo cada vez que se persuade de que no sabe á cual de las tres hermanas quiere. Calaveras de esta naturaleza deben abundar en el Limbo.

Hay en la obra su elemento sentimental correspondiente, y no hay que decir qué efecto producirá en tales condiciones. Cuantos esfuerzos ha hecho el señor Blasco para hacer interesante la figura de Aurora, en quien personifica dicho elemento, han sido completamente infructuosos. Para conseguirlo hubiera sido necesario que Aurora tuviese más recato y no apelase para obtener el triunfo á recursos tan poco legítimos como el falso telegrama que forja á última hora, que es un resorte tan inverosímil como todos los restantes de la acción.

Solamente la forma ha salvado á esta comedia de un merecido fracaso; y no porque sea digno de elogio el diálogo, casi siempre impropio, como ya hemos dicho, de la condición social de los personajes, sino porque abundan en la obra los chistes de buena ley y muy

oportunas críticas de las actuales costumbres. Únese á esto la versificación, siempre fácil, ligera y agradable que caracteriza á las producciones del Sr. Blasco, y que es causa de que el público las escuche con complacencia, por defectuosas que sean. El versificador y el poeta festivo, han salvado en esta como en muchas ocasiones, al poeta dramático.

Pero victorias semejantes ni son enteramente legítimas, ni pueden desarmar el brazo de la crítica. Por lo mismo que el Sr. Blasco posee tan felices dotes, es doblemente digno de censura. Cansados estamos ya de indicarle en todos los tonos el camino que debe seguir y que se empeña en abandonar. Podía ser uno de nuestros mejores autores cómicos, y se obstina en dar á la escena obras baladíes, frívolas y disparatadas, que se salvan por milagro, y en nada acrecen su justo renombre. ¿Qué trabajo le cuesta seguir otros rumbos? ¿Por qué no medita sus obras? ¿Por qué no se cuida de elegir argumentos razonables y desenvolverlos con acierto? ¿Por qué se contenta con versificar con facilidad y dialogar con gracia é ingenio? ¿Por qué no se convence de que la forma exterior, por bella que sea, no es todo el arte, y que es fuerza que á ella acompañen las bellezas del pensamiento, de la concepción y del plan? Un vestido elegante no basta para que parezca hermosa una mujer fea; de la misma manera, una buena versificación no es suficiente para que sea aceptable una comedia absurda.

¿Hará caso el Sr. Blasco de estas leales observacio-

nes? ¿Se decidirá á desempeñar en nuestra escena cómica el honroso papel que de derecho le corresponde? Harto lo deseamos; pero mucho nos tememos que nuestros esfuerzos para conseguirlo resulten infructuosos.

En la ejecución de *Buena, bonita y barata* se distinguieron todos los actores encargados de su desempeño. Únicamente advertiremos á la señorita Mendoza, que estuvo bastante acertada en su papel, que sería muy conveniente que procurase modificar algo su manera de decir, que peca un tanto de monótona, y dá á su declamación en algunas ocasiones cierta entonación mimosa y zalamera, que no siempre es del mejor efecto.

Satisfecha ha debido quedar del éxito de su beneficio la bella é inteligente actriz doña María Alvarez Tubau. Preciosas coronas, flores y palomas, regalos valiosos y de sumo gusto, demostraron las simpatías de que goza tan distinguida artista y debieron colmarla de indecible júbilo. Eso y más merece, y por ello la felicitamos.

4 de Mayo de 1879.

MOROS EN LA COSTA.

Siempre hemos creído que el género en que más se distingue el señor Blasco es esa pieza ligera, escasa en acción, rica en ingenio y donosura que, apenas es otra cosa que un breve diálogo y en la cual saben los franceses desarrollar un pensamiento, siempre ingenioso, á veces profundo ó delicado, que suele encerrar una lección moral y que se desenvuelve en un interesante episodio en que tercián algunos personajes, por regla general deliciosamente trazados. En esta clase de producciones, habitualmente apellidadas *proverbios*, se distinguió sobremanera Alfredo de Musset y más tarde Octavio Feuillet y algunos otros no menos ingeniosos.

No faltan condiciones al Sr. Blasco para cultivar este género. Dialoga con facilidad y gracia, pinta bien los personajes, y en algunas ocasiones no deja de revelar conocimiento del corazón humano. Pero su menoscabo de la verdad dramática, su tendencia á la caricatura, la

ligereza con que concibe y desarrolla los planes de sus obras, oscurecen no poco estas buenas cualidades y le impiden colocarse á la altura de sus modelos.

Moros en la costa es una prueba de lo que decimos. No es posible negar que hay en el diálogo de esta producción (que no puede llamarse *Proverbio*, pues su título no lo es) singular gracia y donosura, que está versificada con la facilidad y elegancia que caracterizan todas las obras del señor Blasco, y que su representación causa en el espectador una complacencia que no permite á la crítica dictar contra ella el severo fallo á que es acreedor. Pero ¿cómo puede admitirse en el número de las buenas una pieza en que todo es falso, desde los caracteres de los personajes hasta los incidentes de la acción?

Rindiendo el debido tributo á las bellezas de su forma, la crítica debe censurar la concepción y el desarrollo de *Moros en la costa*. Cuanto allí se presenta y realiza está fuera de la realidad. No es posible adivinar en qué círculo aristocrático habrá descubierto el señor Blasco el original de aquella *honest*a viuda, que siendo un modelo de virtudes, segun ella misma asegura, recibe cartas de su amante en que la dice que irá á su hotel á las tres de la madrugada á tomar un té, que es de temer no sea muy platónico.

Suponemos que el Sr. Blasco encontraría á esta señora en los mismos distinguidos salones en que conoció á aquella condesa, tambien muy honesta, que conside-

rando á su esposo como un perdido de primera que la tiene abandonada por acudir al Casino y otros lugares edificantes, cree firmemente en su fidelidad, lo cual ciertamente es mucho creer. Verdad es que se queja amargamente del abandono en que su cónyuge la tiene, y como es natural, se dedica á ciertas *delectaciones pecaminosas* (que diría un casuista) propósito de las frases galantes que la dirigió en un baile un secretario de la legación italiana; verdad es tambien que abre sin escrúpulo un billete que cree dirigido á ella, y en que se le propone una cita nocturna; verdad es que para castigar á su marido por las infidelidades de que es reo, y que descubre, gracias á los buenos oficios de su íntima amiga, la viuda, no tiene inconveniente en fingirse adúltera; pero estas son mujeres honestas, segun el Sr. Blasco, y á eso no hay nada que decir.

Admitido que las mujeres honestas son de este calibre, y que es costumbre en los altos círculos que las gentes se vayan á hacer visitas en traje de baile á las tres de la madrugada, nada habia que objetar á *Moros en la costa*; pero dado que todo eso es completamente falso, resulta claro como la luz que la última producción del señor Blasco no es otra cosa que una serie de inverosimilitudes, cuya salvación se debe únicamente al gracejo, á los sazonados chistes, á las ingeniosas ocurrencias que esmaltan su diálogo y á los indudables méritos de su versificación. Por eso no censuramos el fallo del público. Se habia reído y entretenido mucho, y dan-

do á la pieza el valor que verdaderamente tenía, aplaudió é hizo bien. ¿Cómo hemos de condenarlo si nosotros, avasallados por la gracia de la pieza, también nos reimos? ¿Cómo es posible, en estos tiempos tan tristes, enfadarnos de veras con el que nos hace reir?

Las señoras Valverde y Tubau y el señor Mário, interpretaron perfectamente esta producción, sobre todo la primera.

29 de Noviembre de 1879.

¡SI YO TUVIERA DINERO!



A todo el mundo extrañaba la inacción del Sr. Blasco en esta temporada. Solamente dos piezas de escasa importancia, una de ellas arreglada del francés, había dado el festivo escritor á esa escena de la Comedia, en que con tanta frecuencia aparecían sus obras en otros años. El caso era raro y hacía pensar á algunos que el Sr. Blasco estaría meditando alguna producción concienzudamente pensada y escrita y habria dado de mano á aquella fecundidad un tanto peligrosa que le ha caracterizado siempre.

¡Vanas ilusiones! Cuando al cabo apareció en los carteles el anuncio de una comedia en tres actos del Sr. Blasco, el público que acudió al estreno se halló con que despues de tan prolongado silencio, el Sr. Blasco solo le ofrecia una de tantas producciones, graciosas y regocijadas, pero insignificantes y baladíes; de esas que su fecundidad inagotable produce en breves dias, sin

otro objeto que el de excitar la risa del público y conseguir un aplauso tan fácil como poco duradero.

¡Si yo tuviera dinero! no es, en efecto, otra cosa que lo que un francés llamaría *une blquette*; esto es, un juguete sin importancia, cuyo mérito consiste en el gracejo y la facilidad con que está escrito, una de esas producciones que, después de hacer reír al público unas cuantas horas, desaparecen de la escena sin dejar memoria de su paso.

Desarrolla esta comedia un pensamiento verdadero, que hubiera podido dar lugar á una comedia seria ó á un drama, y que el Sr. Blasco ha tratado en tono cómico, con ciertos toques y pretensiones de seriedad muy poco oportunos, dado el carácter general de la comedia. El pensamiento es que el hombre, cuando se enriquece, solo emplea su fortuna en la satisfacción de su egoísmo, aunque cuando era pobre, hubiera pensado seriamente en consagrarse al bien de sus semejantes, si llegara á ser rico. Tal acontece al protagonista de la comedia del Sr. Blasco, el cual lleno de propósitos filantrópicos cuando no tenía dinero, olvídalos por completo y truecase en avaro egoísta cuando mejora de posición, recibiendo al cabo el merecido desengaño y condigno castigo.

Si el Sr. Blasco hubiera renunciado en esta obra á su acostumbrado y fatal empeño de mezclar lo serio con lo cómico en piezas de carácter caricaturesco, y de presentar en escena á la moral vestida de bufa, ¡Si yo

tuviera dinero! sería una producción muy aceptable. Pero no lo ha hecho así, y tras un primer acto lleno de gracia y un segundo bastante ameno, aunque inferior al que le precede, ha escrito un tercero semi-sério, y con pretensiones de trascendental y filosófico, que apenas se puede tolerar. Singularmente aquel testamento, en que se desarrolla todo un plan de reformas sociales, á cual más extrañas y extrambóticas, es un episodio del peor efecto, que sin duda contribuyó poderosamente al frío éxito de la comedia.

El Sr. Blasco debió evitar también algunas inverosimilitudes de su obra, que le dan un tinte francés tan marcado, que no faltaron personas que en la noche del estreno afirmaron que *¡Si yo tuviera dinero!* no es original, sino arreglo de una comedia francesa titulada *¡Si j' étai riche!* Como desconocemos esta comedia, nos abstenemos de emitir opinión alguna acerca de la originalidad de la obra del Sr. Blasco; pero es lo cierto que solo en la escena francesa podía ser verosímil aquella jóven soltera que se presenta sola en casa de un caballero y entra en su cuarto para hablar con él de negocios, y lo que es más grave, de amores. Verdad es que aquel caballero tiene consigo una sobrina; pero así y todo, no es posible admitir que una señorita tenga á solas una conferencia con él.

Los personajes de esta comedia están dibujados con gracia, y hay algunos verdaderamente cómicos; las situaciones no dejan de tener gracejo; y el diálogo es

fácil, animado y abundante en chistes de buena ley. Quizá hubiera ganado mucho con reducirse á dos actos, pues la acción no es muy interesante, y su marcha y resultado fácilmente se adivinan desde los comienzos.

En resúmen: una comedia más, que si aumenta el rico repertorio del Sr. Blasco, no aumentará su reputación.

—

La ejecución de esta obra fué tan acertada como de costumbre. Mário y la señora Valverde estuvieron admirablemente como siempre. El papel de la señora Tubau era tan insignificante, que apenas pudo lucir la distinguida actriz sus facultades. La señorita Górriz, muy bien en el suyo. Los demás actores cumplieron su deber.

24 de Diciembre de 1879.

CAMPOAMOR

(D. RAMON.)

ASÍ SE ESCRIBE LA HISTORIA.

Nunca nos ha parecido tan dura y penosa nuestra misión de crítico como en los actuales momentos. Tener que censurar, y censurar ágricamente, la obra de uno de los escritores más populares y simpáticos de nuestra patria; vernos obligados á decirle verdades amarguísimas; añadir una espina más á las muchas que punzarán su frente desde anoche, es en verdad tan triste y doloroso para nosotros que, sin exageración, podemos decir que el presente artículo constituye el mayor de los disgustos que nos ha proporcionado la ingrata (tarea á que consagramos nuestros débiles esfuerzos. Pero el deber está por cima de todas estas consideraciones y fuerza es cumplirlo, por árduo y enojoso que sea.

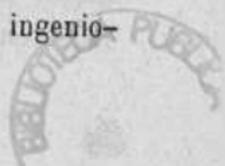
:

Háse propuesto el Sr. Campoamor dar un disgusto diario á sus amigos, y lo va consiguiendo maravillosamente. Obstinado en abandonar el campo de la poesía lírica, en que tantos y tan legítimos triunfos ha conseguido, para acometer temerarias aventuras en otros terrenos que le están vedados en absoluto y para siempre, parece que cifra su empeño en poner en constante peligro su reputación envidiable. Ora invade el campo de la filosofía y da en él tremendas caídas, de reciente fecha y bien conocidas de todos, sin tener en cuenta que su fantasía lozana, su espíritu, más agudo é ingenioso que profundo, y su afición á la originalidad y á la paradoja le apartan de un terreno en que sólo campean con desembarazo la reflexión madura y la razón serena; ya, por fin, empéñase en probar sus fuerzas en el teatro, sin advertir que sus singulares cualidades poéticas, únicas para brillar en esa poesía vagarosa, original, libérrima y altamente subjetiva, que resplandece en sus poemas y dolores, son absolutamente refractarias á las que exige el género dramático, donde la observación atenta del corazón humano, la viva y exacta expresión de los afectos, el respeto escrupuloso á la verdad, la acabada pintura de los caracteres, el concertado enlace de los sucesos, y el profundo conocimiento de los recursos y efectos dramáticos, han de sustituir á la libre inspiración, á la idealidad vagarosa, á la concepción fantástica y á la caprichosa originalidad que tan bien parecen en la melancólica balada, la dolora humorística ó

el poema, á la vez subjetivo y objetivo, de forma más novelesca que dramática, y tan vário en su sentido é intención que, ora se remonta á la más alta concepción metafísica, ora se deleita en las ternuras y delicadezas del idilio, ora confina con las amarguras y las ironías de la sátira.

Nada de esto ha querido comprender el Sr. Campoamor. Persuadido, sin duda, de que el poeta ha de cultivar todos los géneros literarios,—como si la naturaleza no asignara á cada cual una vocación y un fin;—llevado quizá de una afición malhadada hácia aquello de que más le apartan sus aptitudes, háse obstinado en malgastar sus fuerzas en la escena y ha producido en breve tiempo una serie de obras que no han añadido un solo florón á su corona, pero en cambio podrán poner en peligro su reputación si no se aparta en momento oportuno de tan fatal camino.

Ninguna de ellas merece el dictado de dramáticas; son doloras ó pequeños poemas, puestos en diálogo y adaptados á la representación, iguales, cuando no inferiores, á los que corren impresos de mano en mano con universal y merecido aplauso; pero que nada tienen de comun con la verdadera composición dramática. Un pensamiento social ó filosófico, concebido *à priori*, especie de teorema cuya demostración ha de ser el drama; un conjunto de fantásticos personajes y de sucesos no menos fantásticos, destinados á demostrar la tésis en cuestión; y una série de pensamientos profundos é ingenio-



sos á veces, alambicados y pueriles otras, diluidos en versos, en ocasiones inspirados y valientes, en ocasiones tambien incorrectos; hé aquí los elementos constitutivos de esas que se llaman obras dramáticas del Sr. Campoamor, algunas muy bellas, otras ménos que medianas, todas desprovistas en absoluto de las condiciones que el teatro exige.

Notábase una decadencia creciente en estas producciones. Recorría el Sr. Campoamor un plano inclinado, á cuyo término estaba el abismo. *Dies iræ* y *El honor* eran etapas de este camino que señalaban un rápido movimiento hácia la perdición. La fuerza que impulsaba al Sr. Campoamor se detuvo al cabo donde debía detenerse, en el precipicio; y la ruidosa y mortal caída en ese precipicio, es el drama estrenado anoche en el teatro del Circo.

No cometeremos, ciertamente, la crueldad de analizar el último drama del Sr. Campoamor. La mera exposición de su argumento bastaría para acusarnos de saña contra el autor, y nosotros, por circunstancias de carácter personal, bien conocidas de todos, estamos más obligados que nadie á no ensañarnos con el ilustre poeta. Por otra parte, sería ingrata tarea la de analizar una producción donde es imposible hallar una sola belleza que rescate sus innumerables y gravísimos defectos; donde no hay un destello siquiera del feliz ingenio del autor de las *Doloras*; donde parece que ha puesto su empeño en prescindir de todas las relevantes dotes que le dis-

tinguen y poner de bulto y relieve y exagerar todo lo posible los defectos y flaquezas que le son propios. Hemos buscado con ánsia algo que aplaudir en ese drama; hemos querido convencernos de que son sus defectos hijos del exceso de génio, desbordamientos de una imaginación demasiado pujante. ¡Tarea inútil! Allí no hay nada que merezca el aplauso; allí no hay nada que al desórden del génio pueda atribuirse; para ese drama no hay ni puede haber disculpa ni atenuación de ningun género; es una de esas aberraciones que sólo se explican por el *Dormitat Homerus* de Horacio, que sólo pueden atribuirse á un momento de alucinación ó de extravío, á un estado anormal y patológico del ingénio que las produce.

Renunciamos, pues, á analizar esa obra; no así á deducir las enseñanzas que para el Sr. Campoamor encierra su éxito. *Así se escribe la historia* es, como hemos dicho, el último término de una série fatal que debía recorrer necesariamente el Sr. Campoamor, una vez lanzado al para él vedado camino de la escena. Ciertamente que no debió ser tan grande la caída; pero era inevitable. Lo repetimos; si hay una naturaleza refractaria á la poesía dramática, es la del Sr. Campoamor; tanto al ménos como lo era la de Cervantes á la poesía lírica. Compréndalo así el ilustre poeta; reconozca que el destino trazó á su ingenio la única esfera en que debía moverse, y que no le es dado apartarse de ella; no comprometa su reputación y su gloria con vanos intentos de

hacer lo que le está vedado; piense que la honra de ser uno de los primeros poetas líricos contemporáneos, no solo de España, sino acaso de Europa, es bastante para su satisfacción personal y vale la pena de no ser comprometida en temerarias empresas; y tenga el valor de sacrificar sus gustos á su fama, renunciando para siempre á la literatura dramática. Tenemos la seguridad de que ha de comprenderlo así y proceder en consecuencia, y de que muy pronto ha de borrar de la memoria de sus admiradores y amigos el fatal recuerdo de su última aventura escénica, con alguno de esos deliciosos poemas, de esas inimitables doloras que son regocijo de las musas y gloria de la patria.

—

Una vez más debemos protestar contra el desacertado criterio que preside á la admisión de obras en las empresas de nuestros teatros. Juzgan éstas que la mejor, por no decir la única, garantía de una producción es la respetabilidad de la firma que la autoriza; y al paso que se muestran muy severas con los escritores oscuros ó noveles, admiten sin exámen toda obra que lleva al pié una firma autorizada. Sobre que esto es faltar á la equidad debida, concediendo á la autoridad privilegios que solo debe disfrutar el mérito, este mal entendido tributo de respeto á las eminencias puede en muchos casos contribuir á perjudicarlas. Si la empresa del Circo hubiese rechazado, como era debido, el último drama del Sr. Campoamor, excusara al ilustre poeta un triste

fracaso y á sus admiradores y amigos un grave disgusto. Piensan las empresas que el público es tan esclavo de la autoridad que aplaude sin escrúpulo los mayores dislates, si son debidos á escritores insignes, y basadas en cálculo tan inexacto, faltan sin reparo á las consideraciones que el público merece, ocasionan inútiles sinsabores á los mismos ingenios á que pretenden rendir tributo, y ponen en peligro sus propios intereses. La sucesiva caída de tres obras debidas á otros tantos autores de nota, debe convencer á las empresas de lo erróneo de sus cálculos y persuadirlas de que las obras deben admitirse por su mérito intrínseco y no por el nombre de sus autores, dando igual benévola acogida á la producción buena del escritor novel y á la del famoso, y rechazando con igual severidad el dislate del inexperto y la aberración del experimentado. Entiéndanlo así las empresas, y muy especialmente la del Circo, cuyas equivocaciones van picando en historia y son poco ó nada disculpables precisamente por figurar al frente de la compañía de aquel coliseo uno de los actores más instruidos y cultos que tenemos, el Sr. D. Rafael Calvo.

Si la obra del Sr. Campoamor no pudo salvarse, no ha sido ciertamente porque los actores (con excepción de uno solo) no hicieran para ello todos los esfuerzos imaginables, á pesar de lo extraño, falso é incomprensible de los personajes que tenían que representar.

El Sr. Calvo (D. Rafael), encargado de un papel

inferior á su categoría, obligado á caracterizar un personaje contradictorio y repulsivo, hizo cuanto estaba de su parte para salvar la obra, áun á riesgo del propio lucimiento. El Sr. Fernandez—que ignoramos por qué motivo tuvo el singular capricho de ofrecer en su fisonomía y vestidura la *vera efigies* del autor del drama,—y las señoritas Fernandez y Abril cumplieron su deber. No así el Sr. Tamayo, que exagerando su frialdad habitual y desempeñando su parte con visible disgusto, descompuso más de una vez el cuadro. Cierto que nada más antipático, ridículo é incomprensible que el papel que tenia que desempeñar; pero en tales ocasiones se prueban los buenos actores, y el Sr. Tamayo, que lo es sin duda alguna, estaba obligado á mucho más.

Pero los honores de la representación corresponden á la señorita Boldun. Quizá la extrañará lo que vamos á decir: pero, en nuestro juicio, el triunfo más glorioso y señalado que ha obtenido en su carrera artística es el que alcanzó anoche en la representación de *Así se escribe la historia*. No es posible imaginar un personaje más difícil de caracterizar que el que representa en ese drama la señorita Boldun. Una mujer incomprensible, verdadero monstruo moral; un caso patológico, si no teatológico, que es á la vez una ofensa al arte y un ultraje al bello sexo; una amalgama absurda de la desbordada sensualidad de Mesalina con la virtud estóica de Lucrecia, revueltas con los celos rabiosos de un Otello, y los instintos criminales y feroces de un asesino;

una especie de hermafrodita, que dice que *es mujer de los piés á la cabeza*, y sólo tiene de tal la figura; hé aquí el personaje que tenía que representar la señorita Boldun, seguramente con profunda repulsión é invencible repugnancia. Pues bien: la señorita Boldun caracterizó ese papel, no perfectamente, porque monstruosidades semejantes no pueden caracterizarse, pero con el acierto necesario, no sólo para arrancar los aplausos del público, sino para salvar el segundo acto de la obra. Prodigios de talento hizo la señorita Boldun; esforzó lo indecible sus facultades físicas (no obstante hallarse indispuesta al comenzar la representación); apeló á todos los recursos imaginables para interesar y conmover con aquel papel odioso y repulsivo; todo fué inútil: la obra cayó, á pesar de tan poderoso apoyo; ¡cual sería ella, cuando no pudo salvarla tan insigne artista!

Nosotros, llenos de entusiasmo, enviamos nuestra felicitación ardentísima á la señorita Boldun; y, al enviársela, hacemos la afirmación siguiente, que á nadie seguramente parecerá aventurada ni excesiva: *La señorita Boldun no es ya una de nuestras primeras actrices, sino la primera de todas.*

24 de Octubre de 1875.

PEQUEÑOS POEMAS.



Una de las grandes dificultades con que tropiezan los críticos en los actuales tiempos, es determinar el lugar que corresponde en el organismo de los géneros literarios á ciertas creaciones originalísimas del arte moderno. Las antiguas ramificaciones pecan ya de estrechas, y cada día aparecen formas nuevas que en ninguna de aquellas caben, como quiera que son el producto de la mezcla de elementos distintos, antes perfectamente separados y hoy combinados por varias y numerosas maneras.

El Sr. Campoamor, que es el más original de nuestros actuales poetas, se ha distinguido siempre por su afán de crear géneros, si no enteramente nuevos, al ménos poco conocidos entre nosotros y harto difíciles de clasificar. Tales son sus célebres dolores y las composiciones que apellida con nombre, no muy castizo, *Pequeños poemas*. Todavía la crítica no ha determinado con precisión el concepto de la dolora, género lírico por su

inspiración, pero épico ó dramático á veces por su forma, y que puede considerarse como una objetivación épica dramática de la idea y del sentimiento del poeta en ocasiones, y en otras, como simple exposición lírica de su subjetividad. No son menores las dificultades que ofrece la clasificación del pequeño poema.

A primera vista, el pequeño poema parece una manifestación breve y fragmentaria de la poesía épica, una forma moderna del antiguo cuento. La mayor parte de estas composiciones, con efecto, son narraciones de corta extensión, en las que se desarrolla una acción sencilla que encierra un pensamiento trascendental y á veces un problema importante social ó psicológico. Pero en otras ocasiones la forma del pequeño poema es puramente dramática, y en otras la personalidad del poeta llena toda la composición y ésta ostenta las formas propias de la exposición lírica. Así hallamos en la colección de los pequeños poemas composiciones dramáticas como *Las flores vuelan*; de forma epistolar, como *Los caminos de la dicha*, y puramente líricas, como *La música*, *Los amores en la luna* y *Dichas sin nombre*. Ahora bien: ¿cómo dar el calificativo de épicas á producciones de índole semejante?

Y sin embargo, es evidente que tampoco son verdaderamente líricas en su mayoría. En casi todas, el hecho exterior narrado por el poeta constituye la base de la composición. Casi todas son episodios de la vida humana, que sirven de ocasión para plantear un problema, desar-

rollar una tésis, apuntar una observación psicológica ó exponer un pensamiento del autor. Y si poesía épica es la que se inspira directamente en la realidad exterior y la presenta por medio de la narración, de la descripción ó de la forma dramática, ante los ojos del lector, tampoco cabe mejor el carácter épico de tales producciones.

En realidad el pequeño poema es una fusión de lo objetivo y de lo subjetivo, de lo épico y de lo lírico, pero dominando lo segundo. Si en la lírica, propiamente dicha, todo se refiere á la persona del poeta, que es el verdadero asunto de la composición, y en la épica la personalidad se oculta y desvanece en lo posible ante el objeto exterior cantado; en el pequeño poema se trata de verificar la fusión entre el sugeto y el objeto. Bien examinado, el pequeño poema se dirige á desarrollar un pensamiento del poeta; pero este pensamiento se presenta objetivado en un hecho exterior, que viene á ser su traducción simbólica, su corporización alegórica. Lo objetivo es un pretexto para que se manifieste lo subjetivo, que constituye en realidad el fondo de la composición.

De esta suerte, el pequeño poema reúne en breve espacio los atractivos de lo lírico y de lo épico. Si por una parte el hecho narrado excita el interés del lector, por otra despierta su atención el pensamiento que en la narración se desarrolla, y el ánimo goza con el doble espectáculo de la realidad que se narra y pinta, y de la personalidad original que en ella se refleja y transparenta.

En cierto sentido, el pequeño poema, como la dolora, pudieran también considerarse como formas novísimas del apólogo, pues son el pensamiento en acción, la idea encarnada en el hecho, lo subjetivo bajo las apariencias y formas de lo objetivo. En tal concepto, el pequeño poema es al modo de una manifestación fragmentaria de la poesía épico-filosófico-social, y cumple una función semejante á la que ejercen el drama simbólico y trascendental en sus múltiples manifestaciones, y en general todas las formas artísticas en que el hecho sirve solamente para encarnar plásticamente el pensamiento.

Como en nuestros tiempos este género de poesía goza de extraordinaria importancia y boga, no debe asombrar á nadie la popularidad del pequeño poema. Una composición poética que en breve espacio, y bajo la forma amena de una narración interesante y original, en ocasiones ideal y fantástica, en otras llena de realidad, desarrolla un pensamiento de trascendencia indudable, disfrazado por el más genial y donoso humorismo, tiene condiciones más que suficientes para alcanzar éxito. Suministrar á los espíritus la filosofía en pequeñas dosis; hacer pensar sin causar fatiga ni tensión á la inteligencia; disimular la trascendencia del pensamiento y á veces la amargura de la intención, bajo la forma de un cuento ligero y entretenido, relatado con familiar llaneza y en ocasiones con singular ternura é indefinible encanto; reunir la profundidad del filósofo, la sagaz observación del crítico, la severidad del moralista, la ge-

nialidad caprichosa del pensador humorístico, la intención del satírico, la delicadeza y ternura del poeta, reflejando todo ello en una mezcla singular de lirismo, de drama y de poema, reducida á las dimensiones del cuento ó del apólogo, es original empresa, digna por todo concepto de encomio.

Y esto es lo que ha hecho el Sr. Campoamor, primero en sus doloras, despues en sus pequeños poemas, que son en realidad una amplificación de las doloras. Así ha logrado crear un género que, con tener precedentes en casi todas las literaturas extranjeras, es, sin embargo, exclusivamente suyo, por el sello de originalidad de que ha sabido revestirlo. Así ha logrado, sobre todo, dar carta de naturaleza entre nosotros á la poesía trascendental, haciéndola llegar fácilmente á donde no llegaría si ostentase las solemnes formas que le son propias, á la manera que las medicinas amargas se dan fácilmente á los más delicados paladares, si se encierran en dulce y elegante confite.

Así ha conseguido el milagro patente de que las más sombrías manifestaciones del pensamiento moderno, desde el excepticismo más aterrador hasta el pesimismo más desesperado, penetren bajo el disfraz de ameno cuento en el fondo de todas las conciencias, aun las más inocentes, cándidas y puras.

No nos proponemos en este artículo analizar los *Pequeños poemas*, sino llamar de nuevo acerca de ellos la atención del público, con motivo de la nueva y elegan-

te edición en que acaban de publicarlos los señores English y Gras. ¿Quién no los conoce? ¿Quién no los ha juzgado? ¿Quién no ha saboreado esos delicados idilios que se llaman *El tren expreso*, *La novia y el nido*, *Dulces cadenas*, *El quinto no matar*, *Dichas sin nombre*? ¿Quién no ha admirado la profundidad que entrañan *Los grandes problemas*, *Por donde viene la muerte* y tantos otros? ¿A quién no deleitan la intención y el conocimiento de las cosas humanas que revelan *Las tres rosas*, *Las flores vuelan* y otros de no menor valía? ¿En quién no infundirá honda amargura el sombrío y excéptico pesimismo que alienta en *La lira rota* y en *Los buenos y los sabios*? ¿A qué repetir lo que mil veces ha dicho la crítica y está en la conciencia de todos?

Dos poemas desconocidos del público, pero ya leídos en el Ateneo, contiene esta edición: *El amor y el río Piedra* y *Los buenos y los sabios*. Confesamos que el primero no es de nuestro gusto. Es un idilio precioso terminado por una tragedia que no cuadra con el carácter de los personajes ni con el tono general de la composición. El segundo es solo la primera parte de un vasto poema en que se desarrollará la terrible y desoladora tesis de que en este mundo la injusticia y la desgracia son la recompensa constante de la virtud. La parte publicada es una producción de primer orden, escrita con mezcla singular de delicadeza y amargura.

A nuestro juicio las joyas de esta colección son *El tren expreso*, *La novia y el nido*, *Los grandes pro-*

blemas, Dulces cadenas, La lira rota y Por donde viene la muerte, obras maestras que bastan para asegurar al señor Campoamor puesto altísimo entre los grandes poetas contemporáneos. Bajo el punto de vista de la forma, del brío y alteza de la inspiración, de la grandeza y energía del sentimiento, no pocos poetas le aventajan, sin duda; en gracia, en intención, y sobre todo en originalidad, nadie le gana.

Campoamor es el más original y seguramente el más popular de los poetas españoles contemporáneos.

9 de Junio de 1879.

CANALEJAS

(D. FRANCISCO.)

DISCURSO PRONUNCIADO EN EL ATENEO DE MADRID
RESUMIENDO LOS DEBATES SOBRE LA POESÍA LÍRICA.

Terminaron en el Ateneo los debates sobre la poesía lírica, resumiéndolos el Presidente de la Sección de Literatura, Sr. Canalejas. Publicado su discurso, á la redacción que le ha dado al publicarlo debemos atenernos en justicia, ya que en ella ha subsanado las graves omisiones que al pronunciarlo cometiera.

Resiéntese el trabajo del Sr. Canalejas de ciertos resabios, que ha adquirido este ilustrado crítico desde su entrada en la Academia. Y no nos referimos solamente á lo artificioso y arcáico de la frase y á lo rebuscado del período, vicios debidos al afan de imitar el lenguaje arqueológico en boga en el santuario de la calle de Val-

verde y que tanto contribuyen á que la palabra del señor Canalejas haya perdido la espontaneidad y elocuencia que en otro tiempo la adornaran, haciéndose premiosa, difícil y amanerada. Nos referimos á las tendencias conservadoras que manifiesta en el arte, al mal disimulado apego que revela hácia las escuelas clásicas y á la hostilidad que parece sentir hácia los innovadores del lirismo.

Solo así se explica la crítica notoriamente injusta que hace el Sr. Canalejas de las obras líricas de Becquer y Campoamor, al paso que prodiga alabanzas á buen número de poetas, cuyos méritos se reducen al atildamiento del lenguaje ó á su respeto á las clásicas tradiciones. No hemos de citar los nombres que sin razón aplaude, porque habríamos de ofender á personas que aún viven; pero séanos lícito deplorar que quien tan duro se muestra con el autor de las *Rimas* y el de los *Pequeños poemas*, cante las glorias de escritores que ciertamente no pasarán á la posteridad.

Nacen en mucha parte estos errores del Sr. Canalejas de no haber acertado á esclarecer el problema debatido en el Ateneo acerca del fondo y forma de la poesía y acerca del arte docente y del arte por el arte. Es cierto, como el Sr. Canalejas sostiene, que la belleza y la poesía son forma pura y que el arte no puede ser rigurosamente docente en el sentido literal de la palabra; pero también que la excelencia de la poesía aumenta y su influencia acrece cuando el ideal cantado por el poeta es expresión de la verdad, cuando responde á los sentimientos de la

época y cuando encierra verdadera trascendencia. Hay en la poesía dos cosas distintas: una creación artística, cuya excelencia reside exclusivamente en la forma, y una manifestación de ideas y sentimientos, que crece ó mengua en perfección segun el valor y trascendencia de aquellas. Sin duda, que bajo el punto de vista puramente artístico, igual valor y legitimidad alcanza la poesía que tiene idea ó fondo y la que no la tiene, á condición de que ambas sean bellas en su forma; sin duda que una poesía de bella forma y de pobre ó falsa idea valdrá más (artísticamente hablando) que una poesía profunda y filosófica de forma pobre y fea; pero en igualdad de circunstancias siempre aventajará en importancia é influencia el poeta que en forma bella diga algo al que en forma tambien bella no diga nada.

Cierto que la idea por sí sola no es el arte, por más que pueda ser intrínsecamente bella, porque el arte no es la idea sino la representación sensible de la idea (cómo dice exactamente el Sr. Canalejas); cierto que la idea solo entra en el arte y es artística á condición de ser figurada, representada, trocada en bella forma por la fantasía; pero cierto es tambien que, aparte de la belleza que por sí misma pueda tener la idea, cuanto más verdadera, profunda, interesante y simpática sea, tanto ganará en importancia y valor social la obra en que aparezca.

El valor de la idea en el arte varía tambien segun el género de la obra. Cuando el poeta narra ó describe,

cuando es propiamente épico, el elemento idea tiene mucha ménos importancia que cuando en la poesía se anuncian ideas y sentimientos personales; pues no hay que olvidar que en el poeta lírico hay siempre un pensador. Y aún en la épica no es indiferente el asunto. Cantar hoy la guerra de Troya sería empresa de dudoso resultado y se necesitaría un grado de perfección extraordinario en la forma para entusiasmar á los lectores del siglo XIX con las hazañas de Aquiles ó de Héctor.

El crítico debe establecer siempre la necesaria distinción entre el juicio puramente estético y el que pudiéramos llamar humano-social de la obra de arte, y solo de esta manera acertará á cumplir su misión. Todavía en las artes que directamente no expresan ideas (como la música por ejemplo) puede omitirse esta distinción; pero en artes como la poesía no cabe olvidarla. Colocándose fuera y por cima de la vida y de la historia en la región abstracta de la estética, es posible conceder igual lauro á la oda de Sanchez de Castro al Concilio del Vaticano y á la oda de Quintana á la invención de la imprenta. Bajo el punto de vista puramente artístico podrán competir ámbas; pero consideradas como expresión del ideal ¿cómo cabe equiparar el canto arcáico del primero con el himno al progreso y al porvenir del segundo?

Redujérase la poesía á una música hablada si tal se hiciera; pues olvidárase entónces que es juntamente realización de belleza y expresión del ideal, sobre todo en

los géneros que á expresarlo se dedican; obligárase al público á dejar de pensar cuando escucha los acentos del poeta y á prescindir de lo que éste dice para fijarse solo en como lo dice, y de esta suerte perdiera todo su valor social la poesía y dejara el poeta de ser *vate* para convertirse en músico.

¿Quiere esto decir que deba condenarse la poesía sin idea? No ciertamente. Eterna será la poesía descriptiva, que solo aspira á poner de relieve las bellezas naturales y la narrativa que busca su inspiración en los grandes hechos de la historia; eterna será tambien la belleza de las grandes obras poéticas, aún cuando haya caido en descrédito el ideal que canten, porque siempre quedará la belleza de la forma; pero ¿cómo negar que si al primor de la imágen y del metro se une la verdad y alteza de la idea, la poesía que junte ámbas excelencias superará á la que solo posea la primera? Pues esto es lo que afirman los que enaltecen á los poetas de idea (de idea y de forma debiera decirse) sobre los de pura forma, sobre todo tratándose de géneros principalmente destinados á la expresión de la idea.

Distingamos, pues, en la poesía el fondo de la forma; concedamos que en ésta y no en aquél reside propiamente lo poético, aunque el fondo pueda ser bello por sí mismo; declaremos que la excelencia del fondo es insuficiente si no la acompaña la de la forma; afirmemos que ésta basta por sí sola para constituir la belleza poética, pero que la perfección de la obra ganará si al

primor de la forma se juntan la verdad é importancia del fondo; y de esta suerte nos habremos apartado de toda exageración, tanto de la que busca en el arte poético un simple medio de demostrar verdades, como de la que se manifiesta hostil ó indiferente á que la poesía adquiera verdadera trascendencia, y podremos hacer justicia á todos los poetas de verdadero mérito, otorgando, sin embargo, nuestra preferencia á los que cautiven á la vez nuestra razón, nuestro corazón y nuestra fantasía sobre los que sólo alcancen á deleitar nuestro oído con la mágia de sus versos ó recrear nuestra imaginación con los primores de su fecunda inventiva.

Por lo que al arte docente respecta, parécenos que tampoco acierta el Sr. Canalejas á hallar la verdadera fórmula de esta cuestión, acaso porque le extravió el impropio calificativo de *docente*. El arte no enseña ni aspira á enseñar como la ciencia; el arte se limita á dar bella forma á ideas y sentimientos que pueden entrañar trascendencia social ó filosófica, y en tal concepto no es lícito negarle el derecho de buscar esta trascendencia. Cuando el arte no es narrativo ó descriptivo, sino conceptivo; cuando el artista al crear belleza, manifiesta y canta un ideal, cabe, sin faltar á la ley artística, dar al ideal cantado toda la trascendencia posible. Claro está que si extremando esta tendencia el poeta se limita á hacer ciencia rimada y se obstina el crítico en que esta poesía es la única legítima, se podrá caer en extravío lamentable; pero aún en tal caso, siempre que se conserve la

belleza de la forma, habrá arte y poesía, como lo prueban los poemas didácticos de Hesiodo, Lucrecio, Horacio y Virgilio, y tantos otros á quienes tributan merecido aplauso los enemigos del arte docente, y siendo esto así, ¿cómo el Sr. Canalejas, que enaltece de seguro el poema *De natura rerum* y las *Geórgicas* y se deleita con los filosóficos conceptos de la *Epistola moral á Fabio*, combate á Campoamor porque procure que cada una de sus composiciones tenga alcance y trascendencia filosófica?

Nada más injusto y desacertado que el juicio que de Campoamor hace el Sr. Canalejas, á no ser el que hace de Becquer. Parece imposible que tan ilustrado crítico incurra en tamaños dislates, despues de prodigar elogios á verdaderas medianías.

Ante todo, es completamente inexacta la división que hace de la vida poética de Campoamor, considerando en él dos poetas: el de las *Doloras* y el de los *Poemas*. La tendencia trascendental (que tanto censura) es igual en ambos géneros de producciones; más aún, todavía se manifiesta con mayor crudeza en las *Doloras* que en los *Poemas*. *La comedia del saber*, *La fé y la razón*, *Las creencias*, *Todo es uno y lo mismo*, *El sexto sentido*, *Las dos linternas*, *La ciencia nueva de Vico*, y otras muchas doloras que pudiéramos citar son mucho más docentes que *El tren expreso*, *Las tres rosas*, *La novia y el nido*, *Las flores vuelan* y la mayor parte de los poemas. ¿Dónde está, pues, esa diferencia de épocas en Campoamor?

Pero aunque así fuera ¿no hay en las obras de Campoamor todas las condiciones que exige el Sr. Canalejas? ¿La idea filosófica no se viste en ellas de bellas formas sensibles é imaginativas? Pues entónces, ¿por qué censura el Sr. Canalejas esas *antítesis oscuras*, esa *sutileza que toca en lo conceptuoso*; ese empeño de *exponer teorías y probar tesis trascendentales que roban calor y vida* á las obras de Campoamor? Y sobre todo, ¿con qué derecho critica eso el erudito escritor que en un bellísimo discurso hizo la brillante y merecida apología de la muestra más acabada de esos que hoy le parecen lunares y entónces le parecieron bellezas, de los *Autos sacramentales* de Calderon? ¿Pues dónde hay en Campoamor nada que pueda compararse en tendencias docentes y antítesis y sutilezas y rebuscamientos con los autos *La vida es sueño*, *A Dios por razón de Estado*, *La divina Filotea*, *El sacro Parnaso* y tantos otros que en suma son tesis teológicas dramatizadas? ¿O es que el fervor místico que á última hora se ha apoderado del Sr. Canalejas le hace aplaudir en los escritores católicos lo que le parece censurable en los que rinden culto al espíritu moderno? En cuanto á Becquer, el Sr. Canalejas lo considera muy por bajo de lo que merece. Para el Sr. Canalejas, esos que llamó suspirillos germánicos el Sr. Nuñez de Arce, tienen muy poca valía. Fácilmente dispuesto á entusiasmarse con las odas kilométricas de la escuela clásica, manifiéstase hostil contra esas composiciones breves, profundas y sentidas en que reflejó Bec-

quer el espíritu poético más espontáneo y genial que hemos conocido en estos últimos años. Para el Sr. Canalejas, *en esos géneros no hay base ni material estético para fundar una escuela*; ó lo que es igual, la concisa profundidad, el delicado sentimiento, el humor, la gracia, el encanto que palpitan en todos los poetas alemanes modernos desde Goethe y Schiller hasta Heine, Uhland, Hartmann, Rückert y tantos otros (fuentes indirectas, cuando ménos, de Becquer, y directas de Florentino Sanz, á quien aplaude, por más que esto parezca contradiccion), deben valer muy poco para el Sr. Canalejas, porque no ostentan la amplitud de formas de la oda pindárica. ¡Sea enhorabuena! Deléitense los clásicos con las odas en que se invoca á *Mavorte fiero* y á la *hórrida Belona*; que la juventud ilustrada y cuantos prefieren la naturalidad del sentimiento y la profundidad de la idea á los periodos retumbantes de los poetas de la Academia, estarán siempre dispuestos á dar veinte odas de esas que se premian en los certámenes académicos, por una rima de Becquer ó una dolora de Campoamor. Cuando duerman el sueño del olvido muchos génios inventados por el Sr. Canalejas, vivirán las poesías de ese *desaliñado é incorrecto* ¡Becquer, que si no sabia medir su inspiración por varas ni hablar de *broncíneos tubos*, por lo ménos sabia hacer sentir y hacer pensar, lo cual no es tan fácil como parece á primera vista.

Nuñez de Arce sale mejor librado de manos del señor Canalejas; pero no obstante, tambien se lleva su

parte de lección, porque en su lira no hay más cuerdas que la patria y la libertad; ¿qué importa si las vibra con tanta valentía? ¿Acaso es obligación del poeta cantar la realidad entera en todas sus manifestaciones?

Terminaremos esta desaliñada crítica haciendo notar algunos graves errores y omisiones históricas que comete el Sr. Canalejas al desarrollar su teoría (exacta sin duda) de que la lírica es de origen moderno, porque es hija de la libertad y del sentimiento de la individualidad. Es cierto; pero nada nace sin precedentes y no es posible pretender que la lírica ha nacido como Minerva de la cabeza de Júpiter. Verdad es que la lírica antigua tiene más de épica que de lírica; pero no es permitido á erudito tan docto como el Sr. Canalejas desconocer la realidad de los hechos hasta el punto de olvidarse de poetas como Safo y Anacreonte, como Horacio, Catulo, Tíbulo, Propercio y Ovidio, cuyo carácter genuinamente lírico es imposible negar, ni decir que Petrarca es el primer poeta lírico, como si no existiera el autor de las *Querellas*.

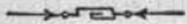
30 Diciembre de 1876.

CANO Y MASAS

(DON LEOPOLDO.)



LOS LAURELES DE UN POETA.



En nuestra última revista no nos fué posible examinar el drama del Sr. Cano: *Los laureles de un poeta*. Pasó, en cierto modo, la oportunidad de hacerlo, pues dicha producción ya ha desaparecido de los carteles; pero la indudable importancia que tiene y la obligación en que nos hallamos de cumplir lo que hemos prometido, nos mueven á ocuparnos, siquiera sea brevemente, del drama del nuevo discípulo del Sr. Echegaray.

¡Discípulo singular por cierto! Imita fielmente al maestro, pero con el objeto de censurarlo; póstrase ante el ídolo para asestarle el golpe mortal; y tanto se posee de su papel, que acaba por olvidar su primitivo propó-

sito y trocarse de encarnizado adversario en admirador tan ferviente y discípulo tan entusiasta, que ninguno más fiel y decidido cuenta en su nueva escuela el señor Echegaray. Hále acontecido al Sr. Cano lo que á aquel actor pagano que, ridiculizando el cristianismo, tanto se poseyó de su papel, que acabó por adorar á Jesus y recibir el martirio; lo que á aquellos cardenales que empezaron de burlas, y sin darse cuenta de ello, realizaron de veras la elección del Papa Pio V. Inconscientemente se ha hecho discípulo del mismo á quien (segun cuentan) queria combatir.

Sucede con el drama del Sr. Cano lo que con el poema de Ariosto. Si el *Orlando* es una parodia burlesca de los poemas caballerescos (como creen muchos críticos), la burla está en él tan disimulada, que se han necesitado siglos para adivinarla. Que *Los laureles de un poeta* son una embozada crítica de la dramaturgia del Sr. Echegaray, lo sabemos solo por el dicho de los amigos del autor, y del autor mismo, y por un breve pasaje de su drama. Pero la crítica está tan velada que, léjos de comprenderla el público, ha creído de buena fé, y no podia ménos de creerlo, que el Sr. Cano es admirador entusiasta y fiel discípulo del Sr. Echegaray.

Y de no ser asi, ¿qué calificación mereceria un drama en que los más sombríos personajes, las más patéticas escenas, las más terribles situaciones, no serian otra cosa que juegos y burlas? ¿Cómo suponer que por procedimiento tan inaudito se hiciera la crítica de un gé-

nero dramático? Eso no puede ser: si es cierto que el Sr. Cano ha querido parodiar, con exageración tal que engendrarse lo ridículo, el sistema dramático del señor Echegaray, le ha acontecido, sin duda, lo que ántes hemos dicho; ha concluido en serio lo que comenzó en broma, y sin darse cuenta de ello, se ha encontrado convertido en sectario de la escuela que trató de censurar.

¡Y qué sectario! Cuanto hay de bueno y de malo en la nueva escuela se lo ha asimilado de maravilloso modo. Poeta de indudable talento y de inspiración no vulgar, ha sabido dar á su obra aquel sello de fascinadora cuanto falaz grandeza que á las suyas imprime su maestro; como éste, ha explotado los efectos y ha deslumbrado al público con el falso brillo de amañadas, pero sorprendentes situaciones; y con igual maestría que su modelo, ha manejado el arte de edificar sobre arena soberbias construcciones y hacer pasar por diamantes las piedras falsas. No faltan en su drama situaciones magníficas y levantados pensamientos, ni tampoco aquel interés palpitante que en toda producción del Sr. Echegaray se advierte; ni ha dejado de causar en los espectadores aquellas terribles emociones, más dolorosas que gratas y más físicas que espirituales, que tan mal se compadecen con la verdadera emoción estética y tan seguro efecto producen en estos tiempos de perversión de la sensibilidad y del gusto.

Pero si las innegables cualidades del maestro se hallan en el discípulo, encuéntranse también, elevados al

cubo, los defectos de aquél, adicionados con otros que son propios del segundo. El tinte melodramático de la concepción, la falsedad y exageración de los caracteres, la atrocidad del desenlace, la ausencia total del sentimiento, sustituido por estados patológicos de la pasión, el repugnante realismo de algunas escenas, los efectos rebuscados y artificiosos, el amaneramiento del lenguaje, cosas son que claramente demuestran el abolengo de la obra. Acaso estos defectos son fruto de un deliberado propósito y constituyen la parte de parodia que se afirma que en el drama existe; pero el fracaso de este intento crítico deja todo su valor positivo á tales imperfecciones.

Pero, indudablemente, no se deben á tales miras el profundo dualismo que en la acción se observa y el notorio descuido con que están pintados los caracteres, defectos que, á nuestro juicio, son los mayores del drama. Tampoco puede achacarse á tales causas la falta de originalidad que el autor revela al reproducir en el acto primero (y aún en el segundo) la situación capital de *un drama nuevo*, haciendo coincidir una acción ficticia con otra real. Méenos se explican de esta suerte el exceso de acción que embaraza la marcha del drama, las numerosas imperfecciones del diálogo y la carencia de sentido estético que se manifiesta en aquella deplorable escena en que el protagonista comete la fea acción de poner la mano en el rostro de su hija, detalle repugnante y de mal gusto que no se concibe en poeta de tan relevantes condiciones como el Sr. Cano.

No hay en este drama un solo carácter bien pintado. Error insigne ha sido hacer del protagonista un personaje inmoral y perverso. Si el Sr. Cano se propuso mostrar los malos resultados que en el seno de la familia produce la propagación de doctrinas inmorales, el efecto hubiera sido mayor y la lección más eficaz si el poeta fuera digna y honrada persona, ofuscada por erróneos pensamientos, que sin darse cuenta de ello, y amando sinceramente el bien, labrara su propia desdicha y lanzara á sus hijos en caminos de perdición. Por otra parte, en tal caso, la perversión de la familia del poeta nacería principalmente de las doctrinas de éste, y no de su ejemplo personal, y el personaje del protagonista interesaría y conmoviera más de lo que interesa aquel miserable asesino, cínico y grosero, desprovisto de todo sentimiento humano, que ni aún en los momentos en que más padece, logra conmover al espectador.

Inexplicable es el carácter del hijo del poeta. Desprovisto de todo sentimiento honrado al comenzar la acción, truécase de pronto en caballeresco paladin del honor de su familia, para descender luego al papel de ladrón doméstico, sin causa suficiente que lo justifique. Semejante á él en un todo es aquel Ernesto que venga su hora de esposo con el más villano de los crimenes, y á la vez se entretiene en falsificar billetes de banco. Nunca hemos visto bandidos más susceptibles ni rufianes más caballerescos.

Ninguna necesidad habia de que Ernesto fuera ex-

:

presidiario y falsificador, ni de que lo fuese el criado del poeta. Para el fin moral de la obra es inútil esta aglomeración de crímenes y de bandidos, que hace de la casa de D. Pablo un presidio suelto. Tampoco se justifica que el hijo del poeta aprendiera á ser un perdido en las obras de su padre, ni es creible que haya autores dramáticos que hagan en sus producciones la apología del juego y de la estafa. Al ménos entre nosotros no los conocemos.

Holgaba tambien en el drama aquel tipo de *Celestina*, ridículo y repugnante á la vez, que para nada sirve; y no parece muy necesario tampoco aquel D. Justo, personificación glacial de la virtud, que no hace otra cosa que prender criminales y predicar de vez en cuando. La hija del poeta es, en cambio, el único carácter simpático y regularmente pintado que hay en el drama.

La acción camina holgadamente en el primer acto, se complica con exceso en el segundo, no sin dar lugar á situaciones de grande efecto, y se desenlaza en el tercero de un modo artificioso y melodramático y segun el estilo del Sr. Echegaray, esto es, cayendo aplastados bajo el peso de la fatalidad todos los personajes sin distinción. La larga escena en que despues de aparecésele al poeta su antigua víctima convertida en hermana de la caridad, le roba y se suicida á su vista su propio hijo, es de indudable efecto, pero revela demasiada preparación y notorio artificio. La catástrofe final es horrible, pero grandiosa y eminentemente dramática.

La segunda acción, que se enlaza con la principal del drama, infringe una regla fundamental del arte dramático, y no se justifica ni es necesaria para el fin moral de la obra. El personaje de Magdalena parece creado únicamente para producir efecto en el desenlace, pues el rapto de la hija de D. Pablo podía explicarse sin necesidad de atribuirle á una vil venganza, y el carácter del protagonista no necesitaba mancharse con aquel oscuro crimen de su vida pasada. De aquí resulta la existencia de dos acciones perfectamente distintas en la obra del señor Cano, y un aumento innecesario de crímenes y horrores que á nada conduce.

En resúmen; negar que *Los laureles de un poeta* son obra de un ingenio de poderosos alientos y grandes esperanzas, fuera injusticia notoria. Desconocer que abunda en imperdonables defectos y que no cumple el fin moral que evidentemente se propone, ni el fin crítico que, según se afirma, envuelve, fuera también dar prueba insignificante de ausencia completa de sentido crítico. Aconsejar á su autor que se aparte de tan extraviados caminos y dé más sana y acertada dirección á sus notables facultades, es también el mejor favor que podemos dispensarle.

La ejecución de este drama ha sido notabilísima por parte del Sr. Valero. Distinguiéronse también la señorita Contreras, que cada día adelanta más, y el Sr. Rodríguez que, á pesar de su desagradable voz llegará á ser un buen galán joven. Cumplió perfectamente el Sr. Parreño,

y los demás actores hicieron todo lo posible por salir airosos de su empeño.

Marzo 1878.

LA OPINIÓN PÚBLICA.



No hace muchos días que, refiriéndonos á la última producción del Sr. D. Miguel Echegaray, decíamos que en el teatro puede hacerse y decirse todo, si el autor tiene el arte suficiente para saberlo presentar; con lo cual queríamos decir que todo tiene cabida en la escena siempre que su representación cumpla los fines propios del arte literario.

¿Y cuáles son estos fines? Producir la belleza y causar por ende, en el ánimo del espectador, aquella emoción deleitable y pura que se denomina estética. Si el poeta consigue este resultado, importa poco que carezca de belleza lo que representa en su obra; basta que sea bella su representación, esto es, la forma de que reviste el pensamiento que le inspira y el asunto que desarrolla.

Quiere decir esto que cosas que en la realidad son feas, inmorales, horribles, pueden parecer bellas en el arte, merced al poder de idealizarlo todo que á este ca-

racteriza; mas para que esto suceda, es necesaria una perfección acabada en la forma de la obra artística y en todos y cada uno de los elementos que la constituyen.

Puede, por consiguiente, el poeta dramático llevar á la escena las más exaltadas pasiones, los más terribles conflictos, los más abominables caracteres y las más espantosas catástrofes; pero es fuerza que con tal verdad los pinte, con tal lógica los desarrolle, y con tan primorosas formas los vista, que el espectador caiga en el lazo, y cediendo á irresistible impulso, aplauda y halle deleitable lo que, siendo en la realidad espantoso y repulsivo, le efrece embellecido con delicado arte el poeta dramático.

De suerte que cuanto más escabroso y atrevido sea el asunto, tanto mayores han de ser las exigencias del público y de la crítica por lo que á la manera de desarrollarlo toca, y en obras de esta índole el más leve desliz deberá considerarse como pecado imperdonable.

Es de advertir, además, que al decir que bien presentado todo cabe en el teatro, no hay que olvidar los fines á que éste obedece, y que, por lo tanto, lo que por naturaleza no puede producir jamás emoción estética, ó lo que es igual, lo que es completamente repugnante, nunca puede tener cabida. Hay en esto un límite que el gusto traza mejor que la crítica, y cuya determinación ha de confiarse á la prudencia del autor y al instinto del público.

Pero dentro de este límite, quédale todavía libertad

amplísima al poeta, que es dueño de ofrecer al público catástrofes tan terribles y conflictos tan pavorosos como los que nos presentan *Edipo* y *Orestes*, *Medea* y *Mirra*, *Hamlet* y *Macbeth*, *Otelo* y *El Rey Lear*, siempre que sepa hacerlo con el arte y el ingenio que caracterizaron á los autores de estas producciones; ó lo que es lo mismo, siempre que acierte á templar lo terrible y doloroso de la emoción que cause, con el deleite estético que la acompañe.

Para alcanzar este resultado no le faltan recursos al poeta. Si las catástrofes, por terribles que sean, son lógicas y verosímiles; si los personajes, por criminales que aparezcan, tienen algo de grandiosos y simpáticos, poseen alguna cualidad buena que embellezca su carácter, y saben hacerse interesantes; si el calor de la inspiración y la perfección de la forma cubren con manto de púrpura los horrores del fondo; si los detalles repugnantes y pequeños que en la realidad pueden presentar las catástrofes, se dejan prudentemente en la sombra; si el terror y la piedad que lo trágico inspira, no se confunde con la crispatura nerviosa que lo horrible engendra; si, en suma, un vigoroso soplo de inspiración y grandeza circula por la obra y la reviste de hermosura,—el éxito es completo, y por atrevido y temerario que el autor sea, por peligroso que sea el asunto, por terrible y espantosa que parezca la catástrofe, la obra se escuchará con placer, se aplaudirá con entusiasmo, y la crítica no pondrá reparo alguno á la audacia del autor. Esquilo y

Sófocles, Shakespeare y Shiller, Calderón y Lope, á esto debieron sus ruidosos y merecidos triunfos.

Una escuela dramática, en mal hora resucitada á destiempo por D. José Echegaray, ha pretendido obtener estos resultados, sin someterse á las reglas que acabamos de trazar. Fiándolo todo al efecto escénico, y no cuidándose para nada de la realidad de las cosas, se ha complacido en la pintura de horrores increíbles, sin acertar á presentarlos con el arte requerido. Construyendo en falso todo el plan de sus producciones; pintando una humanidad que no existe; prescindiendo siempre de la verosimilitud y de la lógica; apelando á recursos pueriles para buscar amañados efectos; presentando lo repugnante y lo horrible, sin saber embellecerlo ni justificarlo; atacando los nervios de los espectadores, sin llegar á su corazón, esta escuela ha desnaturalizado el arte, ha corrompido el gusto del público y lleva rápidamente al teatro por el camino de la más irremediable decadencia. A esta escuela funestísima pertenece, para mal de sus pecados, el Sr. D. Leopoldo Cano, autor del drama *La opinión pública*, recientemente estrenado en el teatro de Apolo.

Pudiéramos, con ocasión de este drama, reproducir el juicio que en la *Revista Contemporánea* hicimos á propósito de *Los laureles de un poeta*, del mismo autor. De entonces acá no ha habido en el Sr. Cano mudanza alguna. Hoy, como en aquella fecha, es un fiel discípulo del Sr. Echegaray, en quien se hallan compendiadas las cualidades y faltas del maestro.

Que hay en él poderoso instinto dramático y notables dotes de poeta, no puede negarse. Poeta (y de primer orden) es quien escribe el bellissimo apólogo que Gloria cuenta en el primer acto de la obra que nos ocupa y el vigoroso monólogo de Agramonte en el segundo. Poeta es el que siembra su obra de hermosos pensamientos y sonoros versos. Y no falta instinto dramático al que imagina la situación final del acto segundo, concibe la bien hecha exposición del primero, y se atreve á trazar el pavoroso conflicto que constituye el fondo del drama.

No; no es una obra vulgar *La opinión pública*, ni un autor mediano el que la ha concebido; pero sí es monstruosa la primera y está extraviado el segundo por completo. Era el Sr. Cano de la madera de que se hacen los buenos autores; pero ha encontrado en su camino al Sr. Echegaray, y en opinión nuestra se ha perdido para siempre. El exámen de su obra lo demuestra con plena evidencia.

La opinión pública es una producción que no resiste los embates de la crítica. Si por el pronto deslumbra y fascina, y ha podido, por sorpresa, alcanzar un éxito, analizada friamente se convierte en polvo, porque no hay en ella nada que no sea falso, desde los personajes hasta los sucesos. Expongamos, en prueba de ello, su argumento.

Un acaudalado capitalista que se dedica á negocios de moralidad dudosa, muy semejantes á las que dieron eterna fama á la célebre doña Baldomera, está casado

con una mujer que en su primera juventud fué víctima de un libertino, y anteponiendo la estimación social á la ley del deber, abandonó el fruto de la seducción. De este matrimonio ha nacido una niña, único personaje simpático de la obra.

Es secretario del capitalista un jóven llamado Luis Agramonte, que es precisamente el niño abandonado de que hemos hecho mención. En el alma de este hombre, que es un modelo de innoble perversidad, germina una pasión culpable de que es objeto su propia madre, pasión que le lleva á delatar á su bienhechor y entregarle á los tribunales por ladrón y falsario, con la mira infame de hacerse dueño de la mujer á quien ama.

Una terrible fatalidad hace que Gloria (la hija del capitalista) se enamore perdidamente de su hermano, sin ser por éste correspondida, y esta pasión se descubre en el momento en que su madre averigua, por un incidente casual y mal justificado, que el hombre que la adora y á quien ama su hija, es el hijo que abandonó cobardemente. Al descubrir Matilde (que así se llama la esposa del capitalista) el terrible secreto, una série de incidentes obliga á su esposo, primero á sospechar de ella que tiene amores con Agramonte, y desvanecida despues esta sospecha, á exigir que éste dé su mano de esposo á Gloria. Pero en aquel momento se averigua que Agramonte está casado y el escándalo causado por esta revelación precipita irremediabilmente el funesto desenlace.

El ultrajado padre exige del que juzga seductor de

su hija una reparación por medio de las armas. Agramonte, entre tanto, consume su obra de iniquidad entregando á su protector á la justicia, y una vez preso éste, solicita de nuevo á Matilde, con tal encarnizamiento y cinismo, que ésta se ve obligada á confesarle que la que ama es su misma madre. Sorprende Gloria unidos en estrecho abrazo á la madre y el hijo y cree ver en la primera la rival aborrecida que le roba su amor; pero advertida por su madre de la horrible verdad, muere instantáneamente de un ataque al corazón, en tanto que Agramonte se levanta de un pistoletazo [la tapa de los sesos.

Este espantoso drama tiene por objeto, á juzgar por su título, mostrar que el exagerado respeto á la opinión pública y los fallos equivocados de ésta son siempre la causa de tamañas catástrofes. Para probarlo, hablan constantemente de la opinión pública, los personajes; pero á esto se reduce la prueba, pues de la acción no se desprende, ni por asomo, lo que intenta demostrar el autor.

No es la opinión pública, en efecto, la que causa la ruina de los personajes; ellos mismos la labran con sus desatentadas pasiones y su carencia de sentido moral. Lo que el drama prueba no es que la opinión pública sea perjudicial, sino que se pierden miserablemente los que por rendirle homenaje se olvidan del deber y no atienden á su conciencia. Y sobre todo, la opinión pública no es reponsable de la fatal série de coincidencias que ocasionan la ruina de los personajes del drama. Su-

pongamos, en efecto, que Agramonte no hubiese conocido á su madre, y la opinión pública á nadie habría hecho daño alguno.

Ni es cierto tampoco que por causa de la opinión pública procedan mal todos los personajes. ¿Qué tiene que ver la opinión con que Agramonte sea un malvado capaz de las mayores infamias? ¿Acaso es culpa suya que Gloria se enamore de quien no la quiere y cometa imprudencias que la pierden en el concepto público? ¿Es culpa de la opinión tampoco que el capitalista D. Juan se dedique á negocios poco lícitos y que su secretario lo delate por gozar de su mujer? La opinión pública solo es responsable de que Matilde, por temor á sus censuras, abandone á su hijo; pero si esto es cierto, no lo es menos que más culpable es Matilde por haber sacrificado su deber á la opinión que, despues de todo, menos acrimina á las madres que reconocen sus hijos ilegítimos que á las que los llevan á la inclusa.

Es mas: dada la manera de desarrollar el Sr. Cano la acción de su drama, la opinión pública aparece harto justificada por sus equivocaciones. ¿Qué hay de particular en que se juzgue desfavorablemente el hecho de que una jóven soltera salga en pleno dia, acompañada de otra jóven, de una casa de mal aspecto? ¿Qué hay de extraño en que se sospeche de la probidad de un hombre que se dedique á los negocios de Doña Baldomera? ¿Qué hay de singular en que se comenten de cierto modo las relaciones que unea á Agramonte y su madre? Si to-

dos los personajes del drama cometen las torpezas necesarias para aparecer culpables sin serlo, á ellos, y no á la opinión pública, hay que achacar las consecuencias de su torpeza.

Resulta, pues, que el drama no justifica su título, ni prueba lo que pretende probar. Veamos ahora si, haciendo abstracción de su fin moral, puede salvarse todavía del anatema de la crítica. Fácilmente reconoceremos que su salvación es imposible.

En primer lugar, los caractéres que en él hallamos merecen acerba censura. Excepto el de Gloria, ninguno es simpático ni interesante; siendo lo peor del caso que, con mayor acierto en su pintura, hubiera ganado mucho la producción, sin perder nada de su fuerza dramática.

Supongamos, con efecto, que en vez de ser Agramonte un miserable, hubiera sido un hombre de bien, enloquecido por una pasión frenética hácia su madre. Supongamos,—y esto habría sido todavía preferible,—que el objeto de su pasión fuera su propia hermana. ¿Perdería algo en fuerza dramática el conflicto con cualquiera de estas modificaciones que lo haría más bello y ménos repulsivo, sin dejar de hacerlo patético y terrible? Seguros estamos de que el buen sentido de nuestros lectores contestará á esta cuestión de acuerdo con nosotros.

Agramonte, enamorado de su hermana, ó arrebatado de pasión por su madre, hubiera dado motivo á un drama soberbio, que merecería el aplauso de la crítica. Pero aquel miserable, que tras de abandonar á su primera mujer,

delata á su bienhechor para apoderarse de su esposa, ni inspira interés, ni es dramático, ni merece otra cosa que la reprobación y el desprecio de las almas honradas. Ni sus desgracias conmueven, ni su horrible fin inspira compasión; figura odiosa y miserable, solo excita el horror y la repugnancia del público.

En vano pretende justificarlo su autor, invocando el culpable abandono de que fué objeto, y haciéndole prorumpir en rabiosas invectivas contra la sociedad. Ser expósito no autoriza á nadie para ser un malvado, ni para maldecir á una sociedad que, caritativa y generosa, le otorga los cuidados que le negó su madre. Y mucho menos, cuando el expósito ha logrado una posición social desahogada, y ha obtenido la estimación de las gentes.

Hay en la pintura de este personaje un rasgo que hace honor al Sr. Cano. Cualquiera otro poeta hubiera hecho que Agramonte se arrepintiese de sus faltas al saber que es hijo de la que ama, y se entregase á expansiones de amor filial. Pero es más verdadero y más humano lo que Agramonte hace. Su desesperación, sus imprecaciones contra su madre y su suicidio, están más en la realidad que lo estaría otra conducta opuesta. Este rasgo de observación psicológica es un verdadero mérito del Sr. Cano.

Matilde es una madre de la misma raza que las que suele imaginar el Sr. Echegaray. Monstruosamente egoísta todo lo sacrifica á su reputación, y es la verdadera causa

de la catástrofe. Desde el momento en que sabe que Agramonte es su hijo y descubre el culpable amor que la profesa, el que hácia él siente Gloria y las sospechas que acerca de ella abriga su marido, su deber, deber imperioso á que no puede faltar ninguna madre, es confesar francamente la verdad. No se concibe que despues de saberlo, engañe á su hijo con mentidas promesas de protección; no se concibe que, dejando pasar apremiantes ocasiones, reserve el momento de hablar para una situación en que ya es tarde para hacerlo. Es verdad que si hablara a tiempo, no habria drama; pero no lo es menos que no debe basarse una intriga dramática en la incalificable conducta de una madre, que no se concibe que exista, y que de existir, es mil veces más culpable que los más empedernidos criminales. De aquí resulta, por consiguiente, que Matilde es tan antipática, ó acaso más, que el mismo Agramonte, y que tampoco continuen ni interesan sus desgracias. Por otra parte, es completamente inverosímil que Matilde no adivine que su hijo la ama hasta que él mismo se lo dice. No hay mujer, por tonta que sea, que no sepa en seguida que la quieren, por mucha reserva que guarde su amante.

Gloria, delicada y bellísima figura, única simpática é interesante que hay en la obra, no tiene más defecto que pecar algo de presumida, al imaginar, sin fundamento alguno, que Agramonte la quiere, y ser tan poco perspicaz como su madre, no adivinando cuál es la verdadera amada de aquel.

D. Juan es un tipo incomprensible y desdibujado. El público no llega nunca á averiguar si es un bribón ó un hombre de bien.

Angel está bien pintado, así como doña Virtudes; pero de ambos pudiera prescindirse, sobre todo de la segunda, cuya presencia solo sirve para embarazar la marcha de la acción.

Peca esta de excesivamente complicada, abundando en ella incidentes inútiles ó mal justificados. Para que Matilde averiguase que Agramonte es su hijo, no era necesaria la aparición de aquel voluntario cubano que viene á insultarla, so pretexto de vengar á su madre, que quedó deshonrada por llevarse consigo al hijo de Matilde. Ninguna culpa tiene ésta de que la mujer á quien entregó su hijo, para dejarlo en la Inclusa, se quedara con él; y no hay motivo, por consiguiente, para la desagradable escena á que nos referimos.

Tampoco era necesario para la acción que Agramonte hubiese abandonado á su esposa y á su hijo, que por rara casualidad se encuentran con él en el acto segundo. Mas dramático sería que en vez de ser esta circunstancia la que impide su casamiento con Gloria y motiva su desafío con D. Juan, lo fuera la resistencia de Matilde á tolerar un incesto.

Son inexplicables otros muchos incidentes de la obra. No se concibe, por ejemplo, que Agramonte acepte el reto de D. Juan y á seguida lo entregue á la policía; ni menos que para conseguir el amor de Matilde, apele al

recurso de enviar á presidio al esposo de ésta, con lo cual hay motivo bastante para no lograr jamás el amor de una mujer á quien de esta manera deshonra. Es inverosímil que un inspector de policía se permita contar cuentos al que va á prender y que éste aguante tan groseras familiaridades. Lo es asimismo que en una sola noche y durante un baile pase D. Juan desde el Capitolio á la roca Tarpeya y sea objeto de una série de descortesías que con nadie se hacen en buena sociedad. Es absurdo que en medio de una reunión elegante se permita entrar á un hombre del pueblo, desconocido, y se encierre con él la señora de la casa para que la llene de desvergüenzas. Son tambien pueriles recursos, muy propios de la escuela del Sr. Echegaray, esas escenas á oscuras, imposibles en una época en que toda persona gasta fósforos, é inverosímiles en una casa en que se está dando un baile, y donde, por consiguiente, no está sin luz ninguna habitación principal. Otro tanto decimos de esas señales hechas con luces puestas en las ventanas y de esas entradas y salidas por las puertas falsas que pueden pasar en una comedia de capa y espada, pero no en nuestras costumbres contemporáneas. Y finalmente, es de malísimo gusto y pésimo efecto que despues de la catástrofe, entren en escena doña Virtudes y Angel con el único objeto de pronunciar en tono sentencioso lo que pudiera llamarse moraleja de la obra.

Para la forma de este drama no podemos tener más que elogios. Salvo el abuso que hace el Sr. Cano de los

apólogos y cuentos,—pues solo está bien colocado el que Gloria refiere en el acto primero,—nada tenemos que censurar en el sóbrio y vigoroso diálogo, salpicado de hermosos pensamientos y bellísimos rasgos, y en la correcta y elegante versificación de este drama, que en medio de sus imperdonables errores, revela un verdadero poeta, de quien podría esperarse mucho si no marchase por tan extraviados caminos. Créanos el Sr. Cano; si quiere alcanzar la fama y el aplauso á que le dan derecho sus indisputables méritos, olvídense de que existe en el mundo el extraviado ingenio que se llama D. José Echegaray; busque el efecto dramático en la realidad viva y palpitante, y no en los delirantes ensueños del romanticismo; y crea que de nada sirve la inspiración, si no refrenan sus vuelos la experiencia, el buen sentido, el gusto y la sana razón.

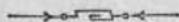
Ejecutar bien este drama es cosa difícil, y no es extraño que en su desempeño se hayan notado gravísimas faltas. Sin embargo, la señorita Contreras ha interpretado con sumo acierto su papel, demostrando una vez más que es la primera de nuestras damas jóvenes; el Sr. Vico ha tenido momentos felices, sobre todo en el monólogo del segundo acto, pero ha abusado de sus facultades vocales y ha exagerado mucho en el acto tercero, y la señora Fenoquio y el Sr. Reig han desempeñado discretamente sus papeles respectivos. El Sr. Vico ha vestido muy mal su personaje; parecía hermano, más que hijo de su madre, y sentábanle muy mal aquella barba des-

cuidada, aquella calva clerical y aquel anticuado levitón. Agramonte, más que un seductor, parecía un suscriptor de *El Siglo Futuro*.

La señora Marin ha hecho esfuerzos tan inútiles como laudables para interpretar un papel superior á sus facultades, que por desgracia, no equivalen á su buena voluntad. El Sr. Morales, confundiendo siempre la naturalidad con la frialdad más glacial, no ha sacado partido ninguno de su papel. La señorita Chaman y el Sr. Alisedo bien. El actor que hacía de criado, regular. El que representaba el papel de voluntario cubano, desdichado en extremo.

20 de Octubre de 1878.

LA MARIPOSA.



Escribimos este artículo bajo la más grata de las impresiones. Un poeta dramático de grandes alientos y risueñas esperanzas, caminaba hace tiempo hácia el abismo, arrastrado por la condición indómita de su atrevido ingenio y fascinado por los tentadores ejemplos de otro autor ilustre, cuya imitación es el más grave de los peligros. En vano la crítica procuraba apartarle del temeroso derrotero; audaz y arrogante, complaciase en el riesgo, crecíase ante el obstáculo y de su ardiente fantasía brotaban monstruosas concepciones en que lo bello y lo absurdo se confundían y mezclaban y que eran atrevidos retos lanzados contra las exigencias del arte y del buen gusto y los severos fallos de la crítica. Así, desbordado y sin freno, corría aquel poeta, tocando á veces en las cimas de lo bello, cayendo otras en los abismos del absurdo.

Hoy, por fortuna, todo ha cambiado. En un momento

de lucidez, el poeta ha vislumbrado los umbrales del templo del arte verdadero, y con el arranque que le es propio, ha penetrado en él impetuosamente, aunque no sin algún tropiezo, alcanzando el más merecido triunfo de su vida y colocándose de un golpe entre las filas de nuestros mejores dramáticos. El antiguo pecador está arrepentido y salvo, y es justo que celebremos tan fausto acontecimiento con aquel júbilo que, al decir de las gentes piadosas, experimentan las celestes milicias cuando penetra en la gloria un pecador arrepentido, júbilo superior al que produce la salvación de un justo.

La mariposa representa, con efecto, un cambio notable y un gran progreso en la inspiración dramática del Sr. D. Leopoldo Cano. Ese es ya el verdadero drama, sin exageraciones, falsedades y temerarios atrevimientos; el drama en que los afectos humanos se pintan con verdad y no se dislocan y atormentan para doblegarlos á las exigencias de rebuscados efectos; el drama en que lo patético, lo conmovedor y lo trágico no se confunden con lo horrible y lo repugnante; el drama en que los personajes son figuras de carne y hueso y no maniqués que violentamente maneja el poeta para el logro de sus fines; el drama, en suma, que despierta en el espectador aquella emoción inefable, que lo bello produce y no aquella convulsión nerviosa, que lo horrible engendra.

Un pensamiento, tan filosófico como poético, es el alma de la obra. El autor, dominado por un excepticismo pesimista digno de Hartmann, que constituye su

carácter, sostiene que la felicidad es inasequible para el hombre, que todas las venturas, que soñamos, son ilusiones, que el desengaño desvanece, y que el hombre es como la mariposa, que muere cuando roza con sus alas la luz que en su incesante y vagaroso vuelo perseguía. ¡Profunda verdad! La felicidad, la perfección, el ideal son fantasmas que en vano perseguimos; muere la ilusión á manos del desengaño; desvanécese el ideal al contacto de la realidad impura; acompaña siempre al placer el dolor, al bien el pecado, el error y la ignorancia á la verdad, la fealdad á la belleza; y el hombre busca en vano una ventura que la vida jamás le ofrece y que solo se encuentra, al decir de los creyentes, en el cielo, y al decir de los incrédulos, en la paz inalterable de las tumbas.

El Sr. Cano ha encarnado este pensamiento en una acción tan sencilla como conmovedora. Luis busca la felicidad por todos los caminos: la busca en la gloria del poeta, en la fama del guerrero y en los goces del amor; y la realidad le enseña que en todo se equivoca, y que la felicidad que buscaba se encontraba precisamente en lo que siempre había desdeñado: en el amor de una mujer que había postergado á una belleza indigna y pervertida. Martina, ángel encerrado por la naturaleza en un cuerpo deforme, sueña con una dicha: la de ser amada por Luis. Desaires, ¡humillaciones, todo lo sufre por lograrla, y cuando al cabo, y tras largos sufrimientos la consigue, muere á impulsos de su propia alegría,

como la mariposa que perece en la llama que fué objeto de sus aspiraciones y deseos. Hé aquí, en dos palabras, la mezcla de idilio y de tragedia que ha dado á la escena el Sr. Cano.

La acción se desarrolla con bastante naturalidad, pero no siempre con perfecta verosimilitud. Luis, que es militar y poeta, ama á Nieves, mujer fria, de alma vulgar, devorada por la ambición y el amor al lujo, y tan inconstante en sus afectos como inmoral en sus acciones. Recogida por caridad por el padre de Nieves, arrastra Martina triste y lánguida existencia, devorando en silencio su amor á Luis, que solo con desaires la recompensa. Pactado el matrimonio entre Luis y Nieves, y despues de algunos episodios, no muy verosímiles ni felices, merced á los cuales va perdiendo aquel todas sus ilusiones, llega un momento en que Luis se halla á punto de descubrir los culpables devaneos de su prometida con un amigo de la casa, harto corrompido y perverso, á quien ha tenido el señor Cano el mal gusto de poner (sin razón fundada) el extraño y desusado nombre de Póstumo. Pero Martina, deseosa de que su amado sea feliz y queriendo salvar la honra comprometida de Nieves, se declara culpable de una falta que no ha cometido y obtiene, en pago de su abnegación, el ódio y desprecio de su amante. Queda, sin embargo, clavado en el alma de éste el aguijón de la duda, y cuando al cabo descubre la verdad, comprende cuán injusta y desacertada es su conducta, y reconoce que la

felicidad, que por tan extraviados caminos buscó, se hallaba en el amor de Martina. Declárase entonces á ésta, pero la infeliz jóven no puede resistir el peso de su dicha, y sucumbe en el momento en que por fin lograba la anhelada ventura.

Fácil es comprender cuanto hay de bello y de profundo, de conmovedor y de dramático en este argumento, cuyo desarrollo sigue el público con interés creciente y cuyo doloroso y patético desenlace no puede contemplarse sin honda emoción. Situaciones de gran efecto, episodios bellísimos, conmovedoras escenas contribuyen á avalorar esta obra, mereciendo singular mención los finales de los actos segundo y tercero, que son de primer orden.

La mayor parte de los caracteres merecen aplauso. Martina es una creación bellísima, una figura pintada con singular delicadeza y ternura. Aquella alma amantísima, capaz de la abnegación más sublime, encerrada en un cuerpo deforme y condenada á eterna tristura, es una concepción que basta para hacer la reputación de un poeta. Nieves está bien pintada y es el vivo retrato de esas desdichadas mujeres que todo lo sacrifican á la ambición más ruin y á la más desapoderada codicia. Luis no nos satisface tanto. Hay en su carácter cierta oscuridad é inconsistencia que no deja de perjudicarle. Por una parte, parece que ama á Nieves con toda su alma; por otra, parece que en medio de los desprecios que la prodiga, Martina ejerce en él cierta fascinación, que fácil-

mente se confunde con el amor. Su excesiva vanidad de militar y de poeta, la prontitud con que pasa, sin motivos suficientes, del extremo de la ilusión al extremo del desengaño, la escasa consistencia de sus afectos, son otros tantos lunares que hacen de este personaje el ménos interesante y peor trazado de la obra. Las demás figuras secundarias están bien pintadas.

Al lado de las numerosas bellezas que esmaltan esta producción, hállanse también algunos defectos que, si no oscurecen aquellas, no pueden, sin embargo, pasar sin correctivo. En su mayor parte son resabios de la funesta escuela á que ántes perteneció el autor; otros son debidos á la evidente dualidad que hay en el pensamiento del drama, y que, como es natural, se refleja á veces en la acción.

La tésis escéptico-pesimista de que es encarnación la obra, presenta dos fases perfectamente distintas, que bien pueden personificarse en Luis y Martina. La historia de Luis demuestra que á toda ilusión sigue un desengaño y que la dicha suele hallarse al alcance del hombre, el cual la desconoce y desdeña y la busca donde no se encuentra. La historia de Martina prueba que al tocar la felicidad sobreviene la muerte, y así se justifica el título de la obra, por el conocido ejemplo de la mariposa. Esta dualidad del pensamiento origina cierta dualidad en la acción.

Si el primer aspecto de la tésis es cierto, del segundo no cabe decir otro tanto en todos los casos. Es evidente

que el hombre jamás consigue la dicha completa, pero no que la felicidad relativa que alcanza le acarree la muerte. Son pocas las personas que mueren de alegría, y la triste historia de Martina, admisible en poesía, rara vez se produce en la realidad. Hay en esto cierto idealismo, bello sin duda, pero que solo como ficción poética puede admitirse, y que, por tanto, no sirve para probar la tesis del autor.

Otro tanto podemos decir de la historia de Luis. Es cierto que toda ilusión concluye con un desengaño; pero el Sr. Cano, que ha pintado con destreza la muerte de la ilusión amorosa de Luis, no ha estado igualmente feliz al tratar de las restantes. Los episodios de la corona de laurel y de la cruz laureada ni son verosímiles, ni están íntimamente relacionados con la acción, ni son otra cosa que efectos escénicos artificiosos y rebuscados, resabios (como antes hemos dicho) de la antigua escuela del autor. No es verosímil que un hombre medianamente sério lleve su pueril vanidad hasta el punto de ceñirse á la frente la descomunal corona de laurel que le arrojaron á la escena en el estreno de su obra, y esta situación cómica, de dudoso gusto, huelga por completo en producción tan delicada como *La mariposa*. El hecho de descubrir Luis que aquella corona era alquilada y había servido para otros autores, tampoco es suficiente para producir un amargo desengaño y servir de prueba á la tesis del señor Cano; pues la legitimidad del triunfo escénico alcanzado por Luis en nada se amengua por ser alquilada la

corona. Lo mismo decimos del episodio de la cruz laureada. Es otro efecto rebuscado, mas propio de un melodrama sentimental del género francés, que de una obra como la del Sr. Cano.

Aparte de que son demasiadas casualidades y coincidencias las que concurren á la realización de ese inútil episodio, tampoco es razonable que se desvanezca en Luis la ilusión de la gloria militar y se despierten en su alma agudos remordimientos, por la rara casualidad de que venga á entregarle la cruz el hijo de un carlista á quien mató en Peña-Plata. Los enemigos muertos en leal combate no pesan sobre la conciencia del guerrero, ni su muerte en delito que merezca expiación. Ni la moral, ni la religión, ni la conciencia pública han afirmado jamás cosa semejante, y es harto extraño que Luis considere la cruz como el recuerdo de un fratricidio. Con semejante episodio produce el Sr. Cano un efecto teatral para satisfacción de los que, entregados á un sentimentalismo que está en moda, pero que tiene poco de racional, condenan como crímenes acciones honrosas y hechos necesarios y fatales, como, por ejemplo, el desafío y la guerra; pero se olvida de que el sentimiento que en Luis supone, en ningun verdadero militar existe. De seguro que el Sr. Cano no ve signos de expiación ni recuerdos de fratricidio en las cruces que acaso haya ganado en leal, legítimo y glorioso combate contra los enemigos de la libertad ó de la patria.

A estos defectos pudieran agregarse algunos otros

de detalle, como la excesiva precipitación con que en el final del primer acto pasan los personajes de la alegría y la satisfacción á sentimientos completamente contrarios, inverosimilitud que obedece al deseo de preparar un final de efecto y de probar á toda costa la tésis de la obra y ciertas coincidencias de frases harto artificiosas; pero estos lunares y otros de menor cuantía, no son bastante graves para que nos ocupemos en señalarlos.

Para la forma de esta producción solo tenemos elogios. *La mariposa* es una obra admirablemente hecha y su forma es acabada y perfecta hasta en los menores detalles. Hay en toda ella un sello de delicadeza y distinción, una suprema elegancia, una facilidad y una soltura superiores á todo encomio. Profundos sentimientos, bellos arranques de pasión y de ternura, frases ingeniosas, rasgos cómicos llenos de donaire, cuentos discretamente pensados y deliciosamente escritos, avaloran á cada paso el vivo y sentido diálogo de esta producción, versificada toda en sonoras redondillas, de tal manera hechas que la uniformidad de la combinación métrica, jamás produce la monotonía que era de temer. El señor Cano no solo es pensador profundo, inspirado poeta y autor dramático notabilísimo, es, además, sonoro y elegante versificador.

Reciba nuestra entusiasta felicitación el Sr. Cano. Nosotros, que tan severos hemos sido con él en otras ocasiones, sofocando con trabajo, ante las inexorables exigencias de nuestro deber, las vivas simpatías que

siempre nos inspiró su persona, tenemos hoy satisfacción vivísima en poder dispensarle los aplausos que en otro tiempo pugnaban en el fondo de nuestro corazón por brotar al exterior á través de las obligadas censuras. Siga por el camino que hoy emprende; continúe poniendo su claro ingenio al servicio de la verdadera belleza y del buen gusto, y no dude que le esperan numerosos días de gloria y que la escena española ha de contarle entre sus hijos más preclaros.

Desde que ha comenzado la temporada en el teatro Español, ninguna representación ha ofrecido un conjunto más acabado que el estreno de *La mariposa*. Todos los actores, aun los más endebles, cifraron su empeño en el buen resultado de la obra, y unos con grandes facultades, otros con débiles medios, pero plausible buen deseo, han logrado dar feliz remate á su propósito.

Los honores del triunfo corresponden evidentemente á la señorita Mendoza. Acaso nunca ha estado tan feliz é inspirada, como en la interpretación del papel de Martina, la bella, elegante y simpática actriz. Siempre á igual altura, atenta á los menores detalles, constantemente en situación, teniendo momentos de verdadera inspiración y dramático arranque, la señorita Mendoza nos ha recordado las glorias de nuestras mejores actrices y ha competido con ellas dignamente. En el trágico final de la obra rayó la señorita Mendoza á incomparable

altura; no cabe hacer más. Reciba la eminente actriz el entusiasta aplauso que, llenos de admiración y de gozo, le enviamos.

Vico se adaptó perfectamente á las condiciones de su difícil papel y tuvo momentos felicísimos. Ricardo Calvo y Donato Jimenez cumplieron á conciencia su deber, á pesar de la escasa importancia de los antipáticos personajes que interpretan. Pero lo más notable del caso es que hasta la misma señorita Calderón, á quien tantas y tan merecidas censuras hemos dirigido (con harto sentimiento nuestro) consiguió hacer un esfuerzo poderoso, se excedió á sí misma, y desempeñó su parte con bastante acierto. Otra señorita Calderón, que suponemos será hermana de la anterior, se hizo aplaudir, con justicia, en el papel de niño que le estaba confiado. El señor Alisedo hizo todo lo posible para interpretar el suyo con acierto.

—

Una observación al Sr. Cano, para terminar. ¿Por qué á una obra, que es un verdadero drama y que concluye trágicamente, le ha hecho dar, en el cartel que anunciaba el estreno, el impropio nombre de comedia? ¿No podría corregir este error en los ejemplares impresos?

24 de Octubre de 1879.

LIBRERIA

(S. 1881)

LA ESPOSA DEL VENGAADOR

En la novela india sus vastas concepciones, sus
maestros y sus bellos conceptos en poemas, en
formas intrincadas y conmovedoras que en pocas
palabras de la fantasía leonada y desbordada de un pueblo
nuevo, inspiradas en un momento y a la vez sobrias
y galanas, llenas de recursos y locuras, repuestas en
bellas de primer orden y abundantes a la vez en in-
concebibles detalles, aquellas poemas llevan impreso el
sello del genio, que sólo se agita en los albores de la
infancia. Al lado de concepciones audaces y asombrosas
muestran infantiles conceptos; junto a vigorosas im-
genes, melancólicas reflexiones; a la vez por momentos, rasgos

ECHEGARAY

(D. JOSÉ.)



LA ESPOSA DEL VENGADOR.



Cantó la antigua India sus vastas concepciones teológicas y sus belicosas empresas en poemas colosales, no ménos intrineados y confusos que sus bosques. Productos de la fantasía fecunda y desordenada de un pueblo niño, inspirados en un monstruoso y á la vez sublime panteísmo, llenos de frescura y lozanía, rebosando en bellezas de primer orden y abundando á la vez en inconcebibles defectos, aquellos poemas llevan impreso el sello del génio, que aún se agita en los albores de la infancia. Al lado de concepciones sublimes y vastísimas muestran infantiles conceptos; junto á vigorosas imágenes, metáforas vulgares; á la vez que asombrosos rasgos

:

de poderoso génio, pueriles é inocentísimas candideces; y todo esto, lo grande y lo pequeño, lo vulgar y lo sublime, los tanteos de la inexperiencia y las arrogancias del genio, los arranques de la inspiración y las inercias del mal gusto, aparece en ellos envuelto en el rico follaje de un estilo y de una versificación pomposos y exuberantes, como esos bosques vírgenes en que alternan con las aromáticas flores los áridos espinos, con las cimas gigantescas de gallardos árboles las ruines matas de secas malezas, con las palmeras airosas los *cactus* erizados y contrahechos. Y en el fondo de este desordenado conjunto, entre este enmarañado laberinto de grandezas y mezquindades, de bellezas y defectos, palpita una inspiración levantada, circula la sávia de una gran idea, arde la llama del fuego sagrado del génio, oculto en aquellas toscas apariencias como los granos de auríferas arenas entre el cenagoso légamo del río.

Semejante á lo que acabamos de exponer es el drama del Sr. Echegaray. Hijo también de una inspiración tan desordenada y abrupta como fecunda y vigorosa, vagido enérgico y abundante en promesas de un génio que aún no ha salido de su infancia, producto de una fantasía más iluminada por los rojos resplandores de la naturaleza que por los rayos serenos del espíritu, el drama del Sr. Echegaray es, como esos poemas brahmanicos, informe conjunto de bellezas de primer orden y de enormísimos defectos, pujante esfuerzo de una imaginación sin freno, que ora se lanza en su vertiginosa

carrera hasta las cimas del ideal, ora se arroja desbocada en los abismos del mal gusto. Allí hay inexperiencias de autor novel rescatadas por impulsos de incomparable génio, incorrecciones de estilo y versificación propias de un alumno de retórica, seguidas de rasgos líricos dignos de Calderón ó Shakespeare, todos los extremos, lo excelso y lo bajo, lo sublime y lo detestable; nunca lo mediano. Y todo ello animado por el calor de una inspiración vigorosísima, movido por los impulsos de un espíritu valiente lleno de nervio, de movimiento y de vida, bañado por los cálidos rayos de una fantasía, á veces brillante, á veces absurda, nunca pobre ni mezquina. Tal es ese drama, cuyo exacto juicio es un problema para la sana crítica; drama que ejerce en los espectadores la fascinación de un mágico sueño y les obliga á aplaudir juntamente las bellezas más insignes ó los más extraños absurdos, ó por el contrario, suscita en ellos la indignación que produce lo detestable, pero jamás la indiferencia que lo mediano provoca. Por eso al terminar su representación no había más que dos opiniones respecto al drama; para unos era abominable, para otros magnífico, para nadie mediano ó siquiera pasadero; prueba inequívoca de que no era el engendro vulgar de una oscura medianía, sino el señalado triunfo ó la ruidosa caída de un verdadero ingenio.

□ Pero salgamos del terreno de las generalidades y apelemos al análisis para desenmarañar el problema que á nuestra consideración se ofrece.

Ante todo ¿á qué género pertenece el drama del señor Echegaray? Sin vacilación ni duda lo decimos; al género romántico. Al género romántico, es decir, á aquel género que no se propone demostrar tésis, criticar vicios, pintar costumbres, escudriñar problemas, ni analizar caracteres, sino despertar en el alma del espectador aquella emoción intensa, mezcla de contemplación y de sobresalto, de goce y de pena, que produce la violenta lucha de ideas, pasiones ó intereses, encarnada en una acción palpitante de interés, llena de sentimiento y de pasión; fecunda en lances trágicos ó sorprendentes, y necesariamente terminada en sangrienta y temerosa catástrofe; realzado todo ello con las galas de la imaginación poética, los adornos de la versificación y las riquezas del estilo. La vida en su aspecto exterior y plástico, más que en sus íntimas profundidades; el sentimiento en toda su exuberancia más que la razón en su frialdad severa; la fantasía en la plenitud de su desarrollo poético; el color predominando sobre el dibujo; la vida, el movimiento y la acción avasallando la idea; por teatro el corazón agitado por la lucha furiosa de los afectos, por medios la pasión y el interés, por fin las emociones del temor. Hé aquí el género romántico, extraño acaso al helado positivismo del siglo, refractario quizá á los preceptos de los retóricos, por ventura ageno en parte á la realidad y no muy conforme á lo verdadero, ni acaso á lo bueno; pero siempre bello, siempre ideal, siempre seductor, siempre poético, que bello seductor y poético

es todo aquello que traspasando un tanto los linderos de lo real, pero sin perderse en los descaminos de lo imposible, eleva un momento el alma por cima de la vulgaridad cotidiana, y la hace sentir aquellos arrebatados impulsos, aquellos vehementísimos afectos, aquellas contemplaciones deleitables, nunca sofocados, si á veces dormidos, en el espíritu, como reflejos que son de esos mundos ideales á que siempre aspiramos, y de los cuales son débil y lejana copia la idealidad que en nuestra mente vive y recuerdo constante ese lazo que une lo ideal con lo real y que se llama arte.

Que cumple con las condiciones ingénitas al romanticismo la obra del Sr. Echegaray, no hay para qué decirlo. ¡Ojalá cumpliera de igual modo con los preceptos del arte! Allí hay todo lo que el cánón romántico exige: lucha terrible de encontrados afectos, vigorosa explosión de desencadenadas pasiones, lances terribles, situaciones violentas y dramáticas; sangriento desenlace, riqueza y exuberancia de formas; todo, absolutamente todo, ménos corrección, buen gusto y conocimiento de la escena; todo lo que da el génio, nada de lo que proporciona el talento.

Génio é inspiración sin talento; esta paradógica fórmula compendia las cualidades y los defectos del drama del Sr. Echegaray. Si cualquiera de nuestros poetas del siglo XVII hubiera conocido esa obra, se hubiera extasiado ante ella; si los secuaces del neo clasicismo, amantados en Luzan y Laharpe la hubieran visto la colo-

caran al nivel del *Gran cerco de Viena*. La crítica moderna más exigente que los primeros y menos meticulosa que los segundos, debe, si ha de ser justa, aplaudir al poeta y condenar al artista. Procedamos, para justificar este juicio, al parecer inexplicable y contradictorio, á analizar la obra del Sr. Echegaray.

No busquemos en ella idea, intención ni trascendencia social ó filosófica, porque tales cosas no existen en producciones de este género. El Sr. Echegaray, como sus predecesores en el romanticismo, no se propone más que interesar y conmover y lo consigue. Ni hay que pedirle más tampoco. Por más que otra cosa digan los partidarios del *arte docente* la obra de arte cumple con realizar la belleza, y la obra dramática, en particular, con interesar y conmover. El teatro no es púlpito, cátedra ni academia; es manifestación de la belleza artística y nada más. Si de paso enseña, mejor para el autor y para la obra; si no quiere enseñar, no por eso es menos legítimo ni merecedor de aplauso.

Pero si no hay idea, ni por lo tanto lucha de ideas, la habrá de sentimiento. Ciertamente, y de sentimientos dramáticos en sumo grado. El honor, la venganza, el amor, los celos, la amistad; todos estos impulsos y afectos, elevados al rango de pasiones, luchan en la obra, predominando el honor castellano en toda su fiereza, y el amor meridional en todo su arrebató. De aquí el sabor castizo de la obra; de aquí que al escucharla se recuerden involuntariamente los dramas del siglo XVII.

Luchan primero el honor con el amor en el alma de D. Carlos; debieran luchar (y no es así por desgracia) el amor y la amistad en el pecho de Fernando; combaten el amor y la venganza al final de la obra en el alma purísima de Aurora: y debieran combatir el amor con el deber en la de su amante. Y pelean, por último, los celos de Fernando con el amor de Carlos y su oposición violentísima engendra el drama y determina la catástrofe final.

Carlos de Quirós ha venido á España, despues de prolongada ausencia, á vengar á su padre, muerto en duelo por el conde de Pacheco. Pero al poner su planta en tierra española se ha enamorado de la hija de este, sin saber quien era. Cuando el ofendido mancebo mata en desafio al conde de Pacheco, la hija de este, herida por tan terrible emoción, pierde la vista, no sin haberse fijado en la fisonomía del homicida. Huye este desesperado, y con tan terrible situación termina el acto primero.

Tres años han pasado al comenzar el segundo. Durante este tiempo Fernando, sábio médico, enamorado y no correspondido por Aurora, la hija de Pacheco, ha marchado á Oriente en busca de maravillosos medicamentos que puedan devolver la vista á su amada, mientras Carlos, alucinado por la pasión y aprovechando la ceguera de Aurora, ha penetrado en su casa con nombre supuesto y conquistado su amor. Cuando Fernando regresa, poseedor del secreto que buscaba y decidido á curar á Aurora, sabe cuanto ha pasado y reconoce en el

amante correspondido de Aurora al homicida de Pacheco. El primer impulso de sus celos le lleva á descubrir toda la verdad, pero Cárlos, evocando el recuerdo de antiguas amistades y beneficios, le hace jurar que no revelará á nadie su verdadero nombre. Júralo Fernando, pero resuelto á la venganza, anuncia sus firmes propósitos de curar la ceguera de Aurora, persuadido de que al reconocer ésta en su amante al matador de su padre, le arrojará de su presencia y otorgará su amor á Fernando.

Convencido Quirós de que al recobrar la vista su amada tendrá que privarse de su amor, apela en el tercer acto á todos los medios, incluso la violencia, para impedir que Fernando lleve á cabo la cura proyectada. Sus esfuerzos son inútiles y Aurora recobra la vista. Al abrir ella los ojos, apaga la luz el enamorado mancebo; pero iluminada á tiempo la estancia por Fernando, Aurora reconoce á Cárlos y afea su conducta con amargas frases. Cárlos entonces le recuerda que al concederle su amor le hizo jurar que la vengaría del matador de su padre y la dice que está resuelto á cumplir su promesa, en prueba de lo cual se dá la muerte con su propia daga. Ante acción semejante Aurora olvida sus agravios, jura que le ama y afirma con arrebatado acento que desde aquel instante tiene pleno derecho á llamarse esposa del vengador, con lo cual dá fin el drama.

La mera exposición de su argumento basta para mostrar que el drama no carece de belleza, movimiento, acción é interés. El primer acto (salvo algunos detalles

que luego indicaremos) es excelente; el segundo y la primera mitad del tercero son extremadamente flojos; pero el final de la obra es un esfuerzo poderoso de génio que supera á cuanto en estos últimos años hemos visto en el teatro, y puede competir con los rasgos más inspirados de Calderón ó Shakespeare.

Al lado de estas bellezas, al lado de este interés palpitante, de estas terribles luchas de pasiones, de estas situaciones sorprendentes, de este magnífico final; al lado de los profundos pensamientos, de las bellas y delicadas imágenes y de los sonoros versos que hay en muchos pasajes de la obra, abundan los más deplorables defectos, las más lastimosas caídas. Procuremos señalarlos para que haya en nuestro juicio la necesaria equidad y la imparcialidad debida.

El defecto más grave de todo el drama consiste, á nuestro entender, en la imperfección de los caractéres. Salvo Aurora, bellísimo y delicado tipo de amor y dulzura, en el cual no hay que poner reparo alguno, y salvos también los personajes secundarios (los padres de Aurora y el anciano escudero de Quirós) que están por lo general bien entendidos, los personajes restantes, con ser los más importantes de la obra, están deplorablemente desempeñados.

D. Carlos de Quirós es, en la intención del autor, un prototipo de nobleza y generosidad, como de apasionado y tierno amor. Que el autor trata de hacerle simpático es cosa evidente, y sin embargo, el personaje

resulta repulsivo, prueba inequívoca de que el Sr. Echegaray no ha acertado á pintarle con sus verdaderos colores.

¿Qué caballero es ese que, usando del disfraz y del engaño, conquista el amor de la mujer á cuyo padre dió muerte y no vacila en echar en cara repetidas veces sus beneficios á su amigo? ¿Qué soldado es ese que se arrastra á los piés de su enemigo para demandar su piedad humildemente? ¿Qué enamorado es ese que, sin vacilación ni lucha, prefiere la infelicidad de su amada á la propia desventura, y á trueque de no perder su amor, se obstina en dejarla ciega perpétuamente y apela á los medios más infames para conseguirlo? ¡Ah! ¡Sr. Echegaray! El amor que no es ante todo abnegación y sacrificio, no es digno de ese nombre; será ciego capricho ó sensualidad desesperada, pero amor no. Ese egoismo llevado hasta la crueldad es un indeleble borrón arrojado sobre el personaje más importante del drama. Quirós, pintado de esa manera, no excita más que desprecio ó aborrecimiento, nunca simpatía; y para rehabilitarle á los ojos del público, se hace necesario su sacrificio. Pintar la lucha entre el egoismo y el deber hubiera sido dramático, siempre que el deber alcanzase la victoria. Quirós, consintiendo en su desgracia (después de terrible lucha) antes que consentir en la desventura de su amada, hubiera sido sublime; Quirós, tal como el autor le presenta, es aborrecible y además no es hello.

¿Y qué decir del médico Fernando? ¡Cuánto partido

pudo sacar el autor de este bien ideado y malamente pintado personaje! El amor en el alma del sábio, como en el alma del sacerdote, es maravilloso y dramático espectáculo. En esas naturalezas que su vocación y su destino aparta de las pasiones y aleja del mundo, en esos caracteres en que el amor es tan extraño fenómeno como es natural en el resto de los hombres, el amor, concentrado, sombrío, es más intenso y temible que en los demás hombres; que es el amor como el fuego que arde con más intensidad y con mayor rapidez se extiende cuanto más seca es la yerba en que se prende.

La oposición entre el amor reconcentrado y no correspondido del sábio y el amor recompensado y pujante del soldado hubiera sido altamente dramática. Si Fernando, lejos de callar su pasión, la hubiera manifestado, la lucha del amor del sábio, más profundo y ménos brillante que el del soldado, con el de éste en el alma de la doncella, fuera también altamente interesante y la decisión de esta por la galanura contra el talento, por Febo contra Frollo, tan natural en el carácter femenino como bella. Nada de esto ha hecho el Sr. Echegaray. Aquel sábio, que encubre mal bajo la ropilla del siglo xvi el racionalismo del siglo xix, es en el fondo un necio que juzga empresa llana hacer que el amor nazca de la gratitud, y entiende que es lógico pedir amorosa correspondencia en pago de proporcionar á su amada una desilusión y un desengaño. Y ese sábio es sobre necio, perverso; que perversión revela su ingratitud, su hipoc-

crecía y su doblez para con su amigo y su anhelo en deparar á su amada el más amargo de los desengaños. Si todos los sabios fueran tan tontos y tan malos como el que nos presenta el Sr. Echegaray, ¡menguada cosa sería la sabiduría!

En lo que puede llamarse *factura* de la obra dramática, es decir, en la marcha de la acción, preparación de situaciones, elección de recursos, el Sr. Echegaray revela la más completa inexperiencia y desconocimiento de la escena; cosa que no es de extrañar tratándose de un autor novel (que novel es el Sr. Echegaray en el teatro.) No seremos, por esto, tan duros con él como en otro caso lo seríamos; pero nos creemos obligados, en bien suyo, á advertirle que el autor dramático ha de poner todo su empeño en que el público no vea los resortes que manejan la acción, como acontece en su drama, y en no faltar á la verosimilitud con objeto de preparar situaciones. Para que Quirós pueda hallar á solas á Pacheco y matarle, no es necesario que la esposa é hija de este sepan que le busca con tal objeto, y despues de inútiles ruegos se vayan tranquilamente á su casa para esperar á que le maten y salir entonces á llorarle y maldecir al matador. Esta es una inverosimilitud que pasa de raya, como lo es que Fernando se vaya á la India nada ménos á buscar específicos para la ceguera, y encuentre uno tan eficaz y maravilloso, que mal año para los del doctor Garrido, y lo es tambien que Quirós se enamore tan rápidamente de Aurora en

el primer acto. Mucho habría que decir también sobre las cegueras de Aurora, tan repentinamente adquiridas como curadas, sobre el desmayo extemporáneo de Quirós al finalizar el segundo acto, y sobre otros extremos que expondríamos más al pormenor si no temiésemos fatigar á los lectores.

Conviene cuantos escucharon el drama en que hay en él exceso de lirismo, y sería más acertado, á nuestro juicio, decir que no es tanto el exceso, como la inoportunidad y mal gusto de aquel. El lirismo en dramas de este género, usado con mesura y buen criterio, antes favorece que daña; y buena prueba de ello son nuestros poetas del siglo xvii y nuestros más celebrados románticos del presente. Lo peor es que el Sr. Echegaray no sabe poner límites á su exuberante fantasía y derrama sus tesoros sin grado ni medida, vengan ó no al caso; y sobre todo, que si en estos tesoros hay oro muy fino, abunda también el *dublé* y aún el tosco metal, resultando de aquí, al lado de imágenes bellísimas y conceptos inspirados, descargas cerradas de metáforas físico-químicas, botánicas y zoológicas de dudoso gusto, y disparos de metralla de imágenes del género *cursi*, que hacen pensar involuntariamente en cierta célebre *Trenza del quemadero* de que seguramente no querrá acordarse el Sr. Echegaray.

Algo semejante sucede con la versificación. Sonora á veces, peca en otras de vulgar y de incorrecta, hasta caer en extremos que no se tolerarían en el poeta más

adocenado. Débese esto á la misma causa que todos los defectos de la obra; á que la inspiración abunda y la discreción falta; á que la fantasía reina con demasiado absoluto imperio; á que el ingénio del Sr. Echegaray es una selva vírgen, no desbrozada por el cultivo, ni des-
embarazada de espinos y plantas parásitas por la diestra mano del jardinero.

Pero ninguno de estos defectos basta á despojar al drama del sello de inspiración y de grandeza, de la idealidad poderosa, de las llamaradas de potente génio que alumbran con esplendorosa luz sus más oscuros abismos.

Esos mismos defectos no son hijos de la impotencia ó la medianía, sinó de la inspiración desbordada de una inteligencia de gran empuje. En medio de ese caos de bellezas y defectos, el público imparcial adivina algo grande y la crítica descubre algo que excede los límites de lo vulgar. El que tal drama ha escrito no es todavía un dramático de primer orden, pero es (valga la frase á pesar de su llaneza) de la madera de que se hacen.

Un poco más de estudio, y un poco menos de des-orden en su fantasía, y el Sr. Echegaray, que de tal manera da sus primeros pasos, alcanzará muy en breve lugar eminentísimo entre los que rinden culto entre nosotros á esa exeelsa manifestación de la poesía que se llama arte dramático, y que está muy necesitada de escritores de nervio y de empuje, aunque sean tan indómitos como el Sr. Echegaray.

La ejecución de *La esposa del vengador* ha sido bastante buena. El Sr. Vico, ménos desigual que en otras ocasiones, desempeñó con acierto su papel y tuvo momentos verdaderamente admirables, sobre todo en la escena final que representó con pasmosa verdad y levantada inspiración.

La Srta. Mendoza dijo su papel con la ternura y delicadeza que le son características y mostró poseer un talento poco frecuente en nuestras actrices, y que comparte con la Boldun: el de saber elegir actitudes artísticas y dramáticas.

Los demás actores contribuyeron á la bondad del conjunto, si bien el Sr. Alisedo exageró su papel y gritó bastante más de lo regular.

—

Un aplauso al Sr. Catalina por haber dado á conocer al público este drama, venciendo esa infundada preocupación de empresarios y autores contra los dramas en que hay muertes. El público tolera que mueran á su vista todos los actores, si es necesario, siempre que el drama tenga mérito. Pensar otra cosa es tener muy infeliz idea del público y empeñarse en negar lo que confirma diariamente la experiencia.

LA LITINA NOBLE

La litina noble es un mineral que se encuentra en forma de cristales blancos y transparentes. Se encuentra en las montañas de la Sierra Nevada, en California. Este mineral es muy valioso por sus propiedades medicinales. Se utiliza para tratar la artritis, el reumatismo y la osteoartritis. También se utiliza para tratar la migraña y el dolor de cabeza. La litina noble es un mineral que se encuentra en las montañas de la Sierra Nevada, en California. Este mineral es muy valioso por sus propiedades medicinales. Se utiliza para tratar la artritis, el reumatismo y la osteoartritis. También se utiliza para tratar la migraña y el dolor de cabeza.

LA ÚLTIMA NOCHE.



Natura non facit saltum, afirma un axioma que por su evidencia ha llegado á ser vulgar, y cuya comprobación en el terreno de la experiencia es hoy la ocupación exclusiva de los sábios. Y esta verdad, indiscutible en la esfera de la naturaleza, no lo es ménos en el terreno del espíritu. Tampoco este puede dar saltos sin exponerse á mortales caídas, y harto lo comprueban la historia de los pueblos y tambien la de los individuos. Al abandonar aquellos un ideal ó un régimen de vida por el opuesto, rara vez dejan de sufrir gravísimo quebranto; al verificar estos un cambio análogo, experimentan igualmente parecidos trastornos.

Con ser tan versado en ciencias físicas y naturales el Sr. Echegaray, no ha tenido en cuenta el axioma con que encabezamos estas líneas, creyendo, sin duda, que no era aplicable al terreno del arte; y sin la preparación

suficiente, fiado en las fuerzas de su vigoroso génio—y sin reparar en la relativa inferioridad de esa cualidad, ménos brillante, pero acaso más necesaria para la vida práctica, que se llama talento y que no alcanza en su espíritu el grado de desarrollo á que llegan sus facultades creadoras—no ha vacilado en franquear de un salto el abismo que media entre el género romántico y el realismo francés, entre *La esposa del vengador* y *La última noche*. El resultado ha sido el que debía esperarse: una caída, que no ha sido mortal porque los espíritus de su temple tienen alas que no les permiten caer con la pesadez con que caen los espíritus vulgares.

¡Cosa extraña! Cuando, segun hemos dicho, los pueblos ó los individuos pasan (en cualquiera esfera de la vida) de un extremo á otro, lo que más difícilmente pierden en el cambio es lo que constituia el fondo del órden de ideas en que ántes se movian, y lo que aceptan con mayor desembarazo son las formas de lo nuevo. Lo contrario se observa en el drama del Sr. Echegaray; con extraordinaria facilidad se ha asimilado el fondo del realismo francés; más no le ha sido posible abandonar las formas del género romántico; y de aquí ha resultado una producción por todo extremo extraña, pensada y desarrollada á la usanza realista, y vestida con trage romántico; algo semejante á lo que sería Rostchid dirigiendo las operaciones de su casa de banca vestido con trage de trovador provenzal, ó exponiendo las oscilaciones de la Bolsa en el lenguaje de Petrarca. Primer

defecto del drama del Sr. Echegaray: la perpetua contraposición entre el fondo y la forma, con lo cual se despoja á la obra de esa primera y fundamental condición de la belleza, que se llama armonía, y de esa otra, no ménos importante, que se apellida conveniencia.

Ya decidido á escribir un drama realista (género para el cual no son adecuadas, por ningun concepto, las facultades del Sr. Echegaray, como la experiencia ha demostrado) las dificultades debían brotar á cada paso en el extraviado camino emprendido por el autor de *La esposa del vengador*. Exige el género realista profundo y casi anatómico conocimiento del corazón humano y de la sociedad presente; cualidad imposible en quien, como el Sr. Echegaray, consagrado durante la mejor parte de su vida al estudio de las ciencias abstractas, y distraído despues en las revueltas políticas, ha visto el mundo, como vulgarmente se dice, solo por un agujero, y demuestra en sus producciones esa candidez casi paradisiaca, que es patrimonio de los sábios. Pide el realismo gran conocimiento de la escena,—y como quiera que no pudiendo apelar á ciertos recursos poéticos permitidos al género romántico, ha de fundar sus éxitos en el discreto desarrollo de la acción, en el hábil manejo de los resortes dramáticos y en la acertada disposición de las situaciones—y el Sr. Echegaray desconoce la escena tanto como el más novel de los autores, y apenas hay situación que no desluzca, recurso que no desaproveche y efecto que no despoje de la cualidad de tal.

Impera en este género el estudio detenido y la pintura fidelísima de los caracteres, y el Sr. Echegaray crea sus tipos fuera del mundo real y traza, en vez de personajes vivos y reales, fantasmas ó personificaciones que no tienen más vida que aquella que les presta su vigorosa fantasía. Es, por último, indispensable en el drama realista la verdad del diálogo, como también la naturalidad del lenguaje, y el Sr. Echegaray ha trasladado á su último drama el lenguaje afectado, la versificación recargada de imágenes, el lirismo, en suma, que en *La esposa del vengador* campea, y que si allí puede ser admisible, no lo es en manera alguna en una obra del género realista, máxime si tales cualidades no son compensadas con una espontaneidad y una corrección de que desgraciadamente carecen el lenguaje y la versificación de *La última noche*. ¿Cómo, pues, dadas estas condiciones del género y estas cualidades del autor, completamente antagónicas é inconciliables, era posible que tuviera buen éxito el intento temerario del Sr. Echegaray?

Pudo, sin embargo, obviar, hasta cierto punto, estas dificultades el Sr. Echegaray, teniendo más tacto en la elación del asunto. Pero enamorado sin duda del *Montjoye* de Octavio Feuillet, modelo desgraciadamente de su drama, y ganoso de elegir dentro del realismo algo que diera campo á su desbordado é impetuoso génio (que al parecer solo se complace en las tempestades), no vaciló en buscar un asunto que, grandioso en sus apariencias, es repugnante y anti-artístico en el fondo. Y como quiera

que su idealismo le lleva á los extremos, siéndole imposible concebir ni pintar otra cosa que pasiones violentísimas y tormentosas, personificadas en caracteres que siempre son ángeles ó demonios, y rara vez hombres, y precipitadas en temerosas y extraordinarias catástrofes, no es una maravilla que al revestir de estas formas titánicas los ruines elementos que el realismo podía depararle, haya escrito una obra que, en ocasiones, produce el terror trágico, pero por lo general engendra en los ánimos un sentimiento invencible de horror y repugnancia, y casi nunca la verdadera emoción estética.

En repetidas ocasiones hemos dicho que el mal, nunca bello en su cualidad de tal, puede ser admisible en el teatro, y convertirse, por tanto, en elemento artístico, á condición de que haya en él algo de grandioso y levantado, y de que le acompañen, en los sujetos en que se produzca, cualidades positivamente buenas. Y cuando así no sea, cuando se presente en toda su horrible desnudez, habrá de ser en segundo término, á título de sombra y de contraste, nunca ocupando el primer lugar del cuadro, y siempre oscurecido, y á la postre vencido por grandiosas y enérgicas personificaciones del bien.

Nada de esto sucede en el drama del Sr. Echegaray. Si alguna belleza tiene la figura principal de su drama, la debe, en todo caso, á la inspiración del pintor, más no á ninguna cualidad que le sea intrínseca. El *D. Carlos* de *La última noche* es el mal en toda su desnudez y

horror, sin límite, sin atenuación, sin matiz que suavice la negrura de sus tintas. Es el mal en su más bajo aspecto; no el mal que engendra el exagerado desarrollo de una grande, aunque extraviada pasión; no el mal que es producido por la desesperación ó la desgracia; no el mal desbordado, selvático, aterrador, sombrío; sino el mal friamente desarrollado á impulsos del más bajo de los móviles, la codicia; no compensado por cualidad alguna brillante; despojado de todo carácter humano; glacial, descarnado, metódico; sometido á regla y compás; al parecer copiado de la realidad, en el fondo concebido con abstracción completa de lo real, pues si la naturaleza humana puede producir alguna vez un D. Cárlos, será á título de excepción, y carácter semejante constituirá un caso teratológico que no debe jamás presentarse en el teatro, porque su presentación no puede responder á un fin artístico, ni ménos á un fin social.

El *Montjoye*, de Feuillet, modelo del *D. Cárlos* del señor Echegaray, es mucho más humano y ménos repulsivo. Montjoye ama á sus hijos, y D. Cárlos no. Montjoye lo sacrifica todo á su ambición, pero cuando su conducta le priva del amor y de la estimación de sus hijos, su ánimo se turba, su voluntad flaquea, y el arrepentimiento se despierta en su dormida conciencia. Montjoye ha sacrificado á un amigo, causando su muerte, y más tarde hiere en desafío al hijo de su víctima; pero su infamia no llega, como la de D. Cárlos, á solicitar el deshonor de una niña inocente y que debiera mirar como á una

hija, despues de causar la muerte de su hermano y la desgracia de su padre. Montjoye rescata sus culpas con el arrepentimiento y la expiación, y repara en lo posible, y á costa de su propia fortuna, el mal que causara; don Cárlos llega impenitente hasta los últimos momentos de su vida; y el arrepentimiento que entonces experimenta nace principalmente del terror, pero nunca pasa por su alma la idea siquiera de reparar los males causados. Montjoye es un criminal; D. Cárlos un mónstruo. Aquel puede existir en el mundo; éste solo se concibe en las profundidades del infierno.

Aparte de esto, no hay en el drama del Sr. Echegaray lección moral. No lo decimos en son de censura, cual si fuera opinión nuestra la necesidad del castigo del crimen en la escena; pero ya que no se exija al autor dramático una enseñanza moral en su obra, lícito es pedirle que no resulte de ella lo contrario. Y esto sucede precisamente en *La última noche*. Para D. Cárlos no hay expiación. El abandono en que se halla, despues de haber sacrificado todo afecto y todo respeto humano á su implacable egoismo, no es para él un castigo, porque no lo siente ni le importa, á no ser bajo un punto de vista puramente material. Un leve instante de arrepentimiento, acarreado por el miedo, basta para asegurarle una muerte tranquila y casi feliz; y su castigo queda limitado al terror producido por los que juzga fantasmas y á los padecimientos físicos que le aquejan. Ni al daño sigue reparación, ni al crimen iguala la pena. ¡Qué diferencia

entre la moralidad de este desenlace y la del desenlace de *Montjoye!*

No es ménos grave en el drama del Sr. Echegaray el constante menosprecio y la violación incesante de todos los sentimientos humanos, de que hacen alarde á cada paso todos los personajes. Para D. Carlos nada hay sagrado: ni el amor de sus hijos, ni el de su esposa, ni el honor de la inocente niña que le mira como á un padre, ni las lágrimas del anciano empleado á quien priva, sin razón ni motivo, del pedazo de pan que gana en su casa; su hijo Alfredo es un acabado modelo de la rebelión filial, que todo lo sacrifica á su pasión amorosa, como su padre al interés, y que así llama infiel y perjura á su amada porque, cumpliendo un deber sacratísimo, le abandona por seguir á su padre anciano y desvalido, como injuria á D. Carlos y desea su muerte, teniendo la delicadeza de poner en noticia de su madre sus instintos parricidas; y esta misma madre, una de las pocas figuras simpáticas de la obra, al escuchar de labios de su hijo revelación tan horrible, no encuentra recurso más oportuno que ordenarle que se suicide. Y si de los principales personajes descendemos á los secundarios, hallaremos un anciano que, sabedor de que D. Carlos causó la muerte de su hijo, y al ver que intenta la deshonor de su hija, no tiene valor para matarle, pero sí para llenarle de injurias al encontrarle enfermo y moribundo, y un terceto de repugnantes y odiosos banqueros que para nada sirven, como no sea para dar

náuseas al público, y que siempre están en escena, como los coros de la tragedia griega, cantando, no la virtud y la justicia como estos, sino la corrupción, la bajeza y el escándalo.

Al ver desfilar ante sus ojos esta série de mónstruos, verdaderas aberraciones de la naturaleza humana, al contemplar este incesante atropello de todo lo más puro y sagrado, el espectador, poseido de horror y repugnancia, no toleraría por un solo instante tal espectáculo, si á pesar de todo no ejerciera sobre él una especie de fascinación el brillante colorido que á estas figuras monstruosas, convulsivas, violentamente retorcidas como los condenados de Miguel Angel, ha sabido dar la desbordada, pero vigorosa fantasía del Sr. Echegaray. La indudable intención dramática, la inspiración innegable, el atrevido, aunque incorrecto diseño, y el caliente, aunque falso, colorido de la obra, la salvan de un ruidoso fracaso; aún así, momentos hay en que el sentido moral y el sentido artístico de los espectadores se rebelan contra tales aberraciones y prorrumpen en significativa protesta. No falta quien estime tal conducta como desacato al génio, que, al decir del vulgo, está dispensado de obedecer preceptos, respetar límites y conveniencias, y someterse á disciplina de ningun género; pero los que tal piensan, olvidan que el génio ha de ser limitado y refrenado por el talento, la discreción y el buen sentido, y ha de doblegarse, en el arte como en todo, á los preceptos y reglas que la razón impone, so pena de lan-

zarse en indómita carrera que le precipite á la postre en los abismos de lo repugnante ó lo ridículo, ó le haga salvar de un salto el espacio, no muy ancho por cierto, que le separa de la locura.

En último caso, aún pueden dispensarse al verdadero génio (y cuenta que no son muchos los poetas que pueden estimarse tales) los extravíos en la concepción del asunto, ó en la pintura de los personajes y pasiones de sus obras; mas no las torpezas en la marcha de la acción. Traspasar los límites de lo real al pintar un tipo puede excusarse como rasgo del génio; apelar á resortes gastados ó de mal gusto, ó emplear sin arte los legítimos y admitidos; incurrir en las más groseras inverosimilitudes; estropear las mejor imaginadas situaciones; exigir del público una credulidad infantil y una paciencia digna de Job; caer á cada paso en la vulgaridad ó en la afectación, son cosas que el génio no excusa, porque no provienen de él, sino de la más deplorable inexperiencia ó de la torpeza más inverosímil; y desgraciadamente hay mucho de todo esto en el drama del señor Echegaray.

¡No! No es disculpable desbordamiento del génio emplear constantemente para lograr efectos (que por supuesto no se logran) el pueril y gastado recurso de que los personajes oigan y presencien *tras de la cortina* lo que en la escena pasa; no es rasgo de génio hacer que se desmaye una madre (simplemente por saber que llega su hijo) con el objeto de que se le caiga una carta que

ha de recoger otro personaje, para que haya un efecto escénico; ni disponer una tormenta para que D. Cárlos lea á la luz de los relámpagos (como si no hubiera en su casa bugías ni fósforos) una carta que arranca de sus manos el viento; ni tener (sin plausible explicación) la escena á oscuras durante largo tiempo, para preparar una situación; ni obligar al espectador á que admita que al arrojar un hombre sobre una mesa una copa de oro, es fuerza que se hiera con ella, y la llene de sangre, para lograr despues un efecto de mal gusto, fundado en base tan deleznable y falsa. Ni son, en suma, deslices del génio otros muchos lunares de índole aná-ga que abundan en el drama, y que sería prolijo enumerar, como lo sería dar cuenta de los infinitos dislates de pensamiento y de lenguaje que hay en la versificación, si inspirada á veces, y esmaltada en ocasiones de pensamientos profundos y bellas imágenes, llena en otras de incorrecciones, ripios y faltas gramaticales, y nunca espontánea, fácil ni flúida.

¿Qué es, en resúmen, el drama del Sr. Echegaray? Un intento fracasado de superar los méritos y el éxito de *La esposa del vengador* por medio de un temerario, impremeditado y peligroso cambio de género, no acompañado de un indispensable cambio de manera y estilo; una obra más abundante en defectos que en bellezas, pero no exenta de inspiración é intención dramática, esmaltada con rasgos de verdadero génio, ámpliamente compensados con inconcebibles aberraciones, y en la

cual hay, al lado de situaciones y efectos de primer órden (como los del epílogo, que es la mejor parte de la obra) caídas tan incomprensibles como las escenas finales del acto segundo y casi todas las del tercero; una extraña mezcla de inspiración y mal gusto, de grandezas de génio y candideces de principiante, de acentos de poeta y rípios de coplero, que á la vez fascina, asombra y admira, y repele, indigna y repugna; una producción que, en suma, confirma la opinión que respecto á su autor apuntamos al ocuparnos de su primer drama: *Es un génio, pero no un talento; es un poeta, pero no un dramático.*

La ejecución de *La última noche*, regular en conjunto, dejó sin embargo mucho que desear.

Hagamos una excepción á favor del Sr. Vico que, elevándose á inmensa altura en el final del drama, demostró cumplidamente que tiene relevantes condiciones de artista, y de artista que se inspira ante todo en la realidad. El desempeño de su parte nos confirmó en una idea que ha tiempo tenemos: la de que hay entre nosotros en la actualidad dos eminentes actores entre los cuales no cabe competencia, á condición de mantenerse cada uno en su propio terreno: el Sr. Vico, sin duda el primero de nuestros actores dentro del género realista, y el Sr. Calvo, que ocupa igual lugar en terreno opuesto, en el género romántico.

La Señorita Mendoza muy bien. Matilde inferior á lo

que sabe y puede hacer. Cepillo pasadero y nada más. Calvo descomponiendo el cuadro con sus exagerados ademanes y descompuestas voces. Florencio Romea siempre fuera de carácter y de situación. Los demás actores cumplieron su deber.

Del éxito de *La última noche* más vale no hablar. La *claque* habitual, unida á una *claque* intemperante de amigos particulares y correligionarios del autor, estuvo dando toda la noche el más deplorable espectáculo, comprometiendo la obra, provocandó al público, y demostrando una vez más lo odiosa que es la intervención de la política en el Teatro.

El artificial éxito fabricado á última hora era, á todas luces, para el político, no para el poeta. Las vociferaciones, los extremos de pasión de la *claque* no eran hijos del entusiasmo artístico, sino del fanatismo de partido.

Nosotros, que presenciarnos con profundo disgusto tan deplorable espectáculo, protestamos una vez más, y con toda la energía de nuestra alma contra esta indigna inmixción de la pasión política en el terreno neutral y pacífico del arte, inmixción que va llegando á un extremo insoportable, y que es á la vez un gran escándalo y una gran vergüenza.

4 de Marzo de 1875.

EN EL PUÑO DE LA ESPADA.

España cuenta de hoy más con un génio dramático de primera fuerza. Las brillantes promesas de *La Esposa del Vengador*, un momento oscurecidas en *La última noche*, han tenido al cabo feliz cumplimiento en el grandioso drama que anoche mereció del numeroso y escogido público, que llenaba todas las localidades del teatro de Apolo, una de esas ovaciones que, por lo ruidosas y merecidas, forman época en los anales del arte. El ingenio desordenado y fogoso, cuyo primer enérgico vagido escuchó el público con mezcla de admiración y extrañeza en la pasada temporada cómica, ha logrado evitar los terribles escollos y salvar los hondos abismos en que podían precipitarle sus temerarios ímpetus, y se ha colocado de un solo y vigoroso salto en esa envidiable y envidiada altura á que únicamente llegan los espíritus marcados por el destino con el sello de la inmortalidad.

Pinta la fantasía musulmana el camino de la gloria como puente estrechísimo tan sutil ó imperceptible como un cabello, suspendido sobre los abismos insondables y tenebrosos en que gimen y se retuercen los condenados. Guarda su entrada con fruncido ceño y espada fulminante el ángel Azrael, ministro inexorable de las divinas justicias, y por tan estrecho puente pasan las almas que aspiran á penetrar en el paraíso deleitoso donde moran las huríes de eterna pureza é incorruptible hermosura. Las almas débiles y pecadoras en vano intentan pasar el puente, y pronto ruedan al fondo del insaciable abismo; las que rindieron culto á la virtud, ó dieron su sangre por la causa del profeta, lo atraviesan con seguro paso y entran triunfantes en la mansión divina de los goces eternos.

De análoga manera pudiera pintarse el camino que conduce á las ideales regiones de lo bello y lo sublime artísticos. También es puente imperceptible tendido sobre el abismo de lo ridículo y lo monstruoso y guardado por el Azrael inexorable de la crítica. ¡Ay de la mediocridad que intenta atravesarlo! ¡Llor al verdadero génio que pasa por el puente temeroso!

Ese puente lo ha pasado el Sr. Echegaray. Momentos ha habido en que parecía atraído por el abismo y dominado por el vértigo. Límite casi invisible lo separaba de la monstruosidad; un paso en falso, un leve tropiezo podían hacerle franquear la imperceptible distancia que á lo sublime de lo ridículo separa. Por fortuna, el paso

no se ha dado; por vigoroso impulso su génio ha arrojado las dificultades y dasafiado los peligros, y el ángel implacable ha tenido que rendir su espada vengadora ante el poeta que penetraba triunfante en las regiones de lo bello y de lo sublime.

¡Y era grande el peligro, á no dudarlo! Acometer de frente las dificultades de que está erizado ese género romántico,—que es peligroso é inseguro camino que de una parte termina en lo sublime y en lo ridículo de otra, y que está vedado eternamente, no sólo á las medianías, sino al talento mismo, cuando no va acompañado del génio;—buscar como resortes del drama las pasiones más violentas que en el alma se agitan, llevadas al punto más alto de exacerbación, los conflictos más terribles é inusitados en que puedan hallarse las conciencias, los sucesos más excepcionales y extraordinarios que en la complicada trama de la vida pueden sobrevenir; asentar, como cimientos del edificio, no lo que diariamente piensan, sienten y ejecutan los hombres, sino lo que solo á título de singularísima excepción puede admitirse en la realidad; dar á los personajes, á los afectos, á las situaciones, á todos los elementos del drama, en suma, proporciones ciclópeas, exponiéndose á producir, en vez de creaciones á lo Miguel Angel, monstruosidades semejantes á los engendros del arte de los Indios; fundir, por último, todos estos elementos en una concepción atrevida, originalísima, extraordinaria, y vaciarlos en el molde de una inspiración acalorada, vigo-

:

rosa, candente, especie de abrasado hornillo en que hierven á la par lo monstruoso y lo sublime, lo genial y lo extravagante, lo grande y lo absurdo;—empresa era tan llena de peligros, tan erizada de dificultades, que solo era lícito acometerla á quien tuviera singular confianza en su propia fuerza y se creyera dotado de todo ese conjunto de excepcionales cualidades que constituye el génio.

Por eso el camino que el Sr. Echegaray emprende es más para celebrado que para seguido; por eso el género romántico nunca puede ser regla, sino excepción. Poned en manos de un escritor discreto, dotado de talento, pero desprovisto de génio, el argumento del drama del Sr. Echegaray, y no es dudoso que difícilmente registrará la historia del arte dramático engendro más monstruoso, más ridículo y más enérgicamente silbado por el público que la obra que semejante escritor conciba. El más leve desliz, el más insignificante descuido, bastan para precipitar producciones semejantes desde las cimas de lo sublime á las profundidades de lo ridículo. Recorrer con vuelo rápido la extensa llanura, es empresa permitida al más débil pajarillo; penetrar en el intrincado bosque, ya le ofrece mayores peligros; pero remontarse á las cimas del Himalaya, solo es lícito al águila imperial.

No es nuestro intento referir al lector el argumento de *En el puño de la espada*. Aparte de que sería privarle del más poderoso atractivo de este drama, que es

el palpitante interés y la profunda emoción que en el ánimo produce, *En el puño de la espada* es una de esas obras que son, por naturaleza, refractarias á toda descripción. Fácilmente se pinta ó relata lo que se encierra en los límites de lo vulgar; nunca lo que los excede y traspasa. El último gacetillero puede dar á sus lectores cabal idea de *El sí de las niñas*; pero ¿qué relato, que no sea pálido reflejo, cuando no torpe profanación, puede hacerse del *Hamlet* ó de *La vida es sueño*? Explicar el argumento de tales obras vale tanto como describir en una cédula de vecindad las facciones de una mujer hermosa. Renunciemos, pues, á tamaña empresa, y procuremos, en cambio, señalar las bellezas que encierra la obra del Sr. Echegaray.

Si lo sublime es (como afirma la mayoría de los estéticos modernos) esa extraordinaria superabundancia de la esencia, ese inmenso desarrollo de la fuerza, que no pueden encerrarse en forma alguna sensible, porque no hay forma capaz de contenerlos, lo sublime dramático se halla realizado en el drama del Sr. Echegaray. En las dos situaciones finales de los dos últimos actos, en esas dos situaciones, que no se hubieran desdeñado de concebir Shakespeare y Calderón de la Barca, está, no ya lo sublime dramático, sino lo sublime trágico con todo su inmenso y grandioso horror. Sí; esencia superabundante, fuerza que necesita desbordarse y que en forma alguna no se puede encerrar, es aquella suma de violentas pasiones, aquel pavoroso conflicto de extremadísimos

afectos, que desgarran en implacable lucha la conciencia y el corazón del protagonista, y se desbordan al cabo, produciendo una de esas explosiones de sentimiento y de dolor que rompen en pedazos todas las fibras del alma, y que al cabo concluyen con la misma vida.

Aquel hijo que á un tiempo descubre la deshonra de su madre y la inevitable muerte de su amor, que por ocultar la primera sacrifica en el acto segundo todas sus ilusiones, todas sus esperanzas, todo su porvenir; aquel hijo que, para mayor horror y quebranto, sabe en el acto tercero que es fruto vergonzoso de la deshonra y el oprobio, que, para desdicha mayor, el rival aborrecido que le roba el amor de la que adora, es su propio padre, y que por último, tiene que sacrificar su vida á la honra de su madre, sepultando en su pecho el puñal que anuncia su vergüenza y encerrando en su tumba, como en único asilo inviolable, la espada que guarda en su sangriento puño el secreto de la deshonra maternal; aquel hijo, repetimos, es la realización más acabada de lo sublime trágico, la creación más colosal, más extraordinaria, más terrible y á la vez más bella que ha producido en nuestros días la musa dramática. ¡Sí! eso es lo sublime, eso es lo grande, y el hombre que ha sido capaz de concebir y ejecutar eso, sin caer en el melodrama, ni precipitarse en lo ridículo, es un verdadero génio, es un poeta dramático de primera fuerza, á quien deben perdonarse todos los defectos que en su obra se hallan, como se perdonan al sol las manchas que em-

pañan, pero no apagan, ni siquiera oscurecen sus claros resplandores.

En rededor de esa grandiosa figura, que en breve cifra compendia las más violentas pasiones y los más nobles y generosos impulsos que pueden agitar al espíritu humano, giran otras, menores en importancia, pero en general, vigorosamente trazadas y sentidas. De desear hubiera sido, sin embargo, que en el pecho de doña Violante tuviera más fuerza el amor maternal que el de la honra propia, y no remitiera á ocasión tan tardía la revelación del nacimiento de D. Fernando. El drama nada perdía con eso, ni la magnífica situación que sirve de catástrofe se hacía imposible, como á primera vista parece, pues depende de un suceso extraño á la voluntad de doña Violante, y que ésta no evitaba con la revelación supradicha. En cambio, el nuevo y terrible conflicto en que D. Juan de Albornoz se vería á consecuencia de revelación semejante, hubiera sido acaso un nuevo y poderoso resorte dramático, dando á la vez mayor interés á este personaje, y despojándole un tanto de la excesiva odiosidad de que está revestido; agregándose á estas ventajas la de impedir que quede en doña Violante cierto marcado tinte de egoismo que deslucen mucho y hasta hace antipática su figura.

D. Rodrigo de Moncada es una hermosa personificación del honor castellano, que nada perdería con que el Sr. Echegaray suavizara un poco la exageración que manifiesta cuando en el primer acto sorprende en amo-

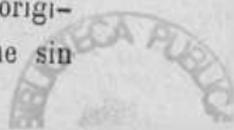
roso coloquio á D. Fernando con la desventurada Laura. Esta última, víctima inocente de ajenos pecados, es una figura dulce, simpática é interesante, pero algo incolora, y el viejo escudero, Peralta, trasunto demasiado fiel del Parreño de *La esposa del vengador*, está retratado con maestría. Respecto al conde de Orgaz, parécenos que es el tipo más débil de la obra, si bien, dados sus odiosos caracteres, era difícil esperar otra cosa, porque el mal, cuando reviste tan repugnantes formas, nunca puede ser bello ni artístico.

Abunda el drama en magníficos pensamientos y frases de primera fuerza, como las que dirige en el último acto D. Fernando á D. Juan, sin que falten parlamentos bellísimos, como la historia de Doña Beatriz de Moncada, y elevados trozos de versificación vigorosa y fácil. Tales son los merecimientos de la obra. Tratemos ahora de señalar sus defectos.

Enojosa tarea es la de rebuscar imperfecciones en obras de la talla de *En el puño de la espada*. Fácil nos sería, sometiéndola á minucioso exámen, señalar en ella notables inverosimilitudes de todo género, recursos y efectos falsos, y otros lunares, que en toda obra humana, por perfecta que sea, se encuentran. Moratín y Clemencín sometieron á críticas de este género el *Hamlet* y el *Quijote*; probando cumplidamente el primero que la obra de Shakespeare estaba plagada de garrafales errores, y el segundo que Cervantes pecaba repetidas veces contra la Gramática castellana. ¿Y cuál fué, sin embar-

go, el resultado de tales críticas? Quedar tan immaculada como ántes la gloria de los criticados, y sufrir daño no pequeño la reputación de los críticos. Y es, que cuando á los defectos acompañan bellezas de primer orden, cuando al lado de esas sombras brillan torrentes de deslumbradora luz, cuando los errores proceden del desorden y del atrevimiento del génio, y no de la ineptitud é ignorancia de la medianía; la crítica, que ve con ojos de lince los defectos, y con ojos de topo las bellezas; la crítica, que se obstina en rebelarse contra el fallo unánime de la opinión, avasallada por el génio, se rebaja de su altura y profana su misión augusta, y se convierte, de tribunal severo de íntegros é ilustrados jueces, en alborotadora jauría de perros que ladran á la luna porque su resplandor ofende á sus débiles pupilas. Por eso, nosotros, que no queremos imitar á críticos tan desdichados, que entendemos la crítica de otra manera y vemos en sus censuras, no la manifestación de saña ruin, sino el cumplimiento de una misión augusta, renunciamos á someter á un pueril exámen de retórico la obra del Sr. Echegaray, y sólo señalaremos en ella aquellos defectos de más bulto, cuya corrección presta gran beneficio á la obra, y cuya indicación es un servicio al poeta y no un agravio al génio.

Aparte de lo ya dicho al ocuparnos del personaje de doña Violante, fuerza nos es manifestar al Sr. Echegaray que, el recurso del puñal de Peralta, aunque original é ingenioso, es completamente falso. Cierto que sin



él parece injustificada la catástrofe; pero á un escritor como el Sr. Echegaray sobran recursos para hacer necesaria ésta, sin caer en el grave error de suponer verosímil que un moribundo escriba con sangre en la hoja de un puñal palabras tan indeleblemente grabadas que ningun medio haya para hacerlas desaparecer. La belleza de la situación disimula esta inverosimilitud enorme, y el autor logra imponerse al público hasta el extremo de hacerle aceptar, como por sorpresa, lo que en otro caso rechazaría de seguro; pero sobre que esto es muy peligroso y no se repetiría en otra obra impunemente, ni es lícito á los ojos del arte y de la crítica, ni es necesario á un autor á quien tantos recursos, felices á la par que verdaderos, puede deparar su privilegiado ingenio.

Mayor cuidado todavía debe poner el Sr. Echegaray en dar mayor interés á los comienzos de los actos, abreviando las escenas, casi siempre inútiles, entre personajes secundarios con que principian, y renunciando á ingerir en la obra elementos cómicos; pues la Naturaleza, al darle el don del génio, le negó el instinto de lo cómico, é hizo bien en esto, pues fuera demasiada largueza dotarle de tantas dotes peregrinas. Los graciosos del señor Echegaray, á la manera de los de Calderón, no tienen gracia ninguna, y no hay cosa de peor efecto que tratar de hacer reir al público sin conseguirlo. Piénselo bien el Sr. Echegaray y renuncie definitivamente á seguir un camino por el que no le llama Dios.

Repetidas veces hemos censurado en el Sr. Echegaray el exceso de lirismo que hay en sus dramas. El Sr. Echegaray, que es un gran poeta dramático, tiene poco ó nada de lírico, y al punto que quiere arriesgarse por este camino, cae en la afectación conceptista, en la hinchazón culterana, en la impropiedad y en el mal gusto. Compare el Sr. Echegaray las escenas del primer acto, llenas de insoportable lirismo, con la espontánea, natural y deliciosa relación de la historia de doña Beatriz de Moncada, con las admirables escenas del acto tercero, entre Laura y D. Juan, y entre éste y D. Fernando, y con otra multitud de pasajes en que, abandonando sus funestas aficiones líricas, se ha entregado con entero abandono á su espontánea inspiración, y no dudamos que nos dará la razón en este punto y renunciará á llenar sus obras de metáforas falsas, conceptos alambicados, discreteos enfadosos y arrebatos líricos de dudoso gusto. No lo olvide el Sr. Echegaray, porque este es quizá el defecto más grande de sus obras, y de paso procure no permitirse ciertas inusitadas libertades en materia de versificación, cuidando de que ésta sea más igual y más correcta, pues al lado de trozos bellísimos y sonoros, hay otros en ella que son verdaderamente imperdonables.

Tales son los defectos de más bulto que en la obra del Sr. Echegaray hemos encontrado. Cumplimos, al señalarlos, con una penosa tarea, pero á ello nos obliga el mismo interés del Sr. Echegaray, y de ello nos consuela la certeza de que no son bastantes para compensar

las arrebatadoras bellezas de su drama; con ellos y sin ellos, *En el puño de la espada* es una de las producciones más grandiosas, más inspiradas y más bellas que nuestra literatura contemporánea registra; y ninguno de ellos es suficiente á oscurecer los méritos de esta producción magistral, grandiosamente concebida y ejecutada, llena de situaciones y efectos de primer orden, animada por una inspiración levantada, calurosa, llena de movimiento y de vida, y marcada en más de un pasaje por ese sello de sublimidad que caracteriza á las obras del verdadero génio. Por eso ponemos aquí punto á nuestra crítica, enviando nuestra entusiasta felicitación al señor Echegaray y á la escena española, á quien, con adalides tan vigorosos como el autor de *En el puño de la espada*, esperan dias de gloria, que renovarán el esplendor de sus antiguas tradiciones.

Triste es decirlo, pero la ejecución de *En el puño de la espada*, no ha estado (exceptuando al Sr. Vico) á la altura de la obra. Teodora Lamadrid lucha con el abatimiento de sus fuerzas físicas, y su gran talento es impotente en combate tan desigual. De la señora Tubau nos veda ocuparnos la galantería; á su conciencia de artista dejamos el severo juicio que merece. Parreño amanerado, afectado y dando impropia hinchazón á su papel. Vico (D. Manuel) desempeñó un papel muy superior á sus débiles fuerzas, y el resultado fué el que se

debía esperar. Alisedo pasó... y nada más. Los restantes actores cumplieron su deber.

En cambio Antonio Vico ha rayado en esta obra á inmensa altura. Si el Sr. Echegaray se ha revelado como un genio dramático, en el Sr. Vico se reveló tambien un actor de génio; si el primero ha llegado á lo sublime, el segundo no le ha ido en zaga. Cuanto en elogio del señor Vico dijéramos, sería pálido al lado de la realidad. ¡Eso es sentir, eso es representar, eso es ser actor! Verdad, naturalidad, calor, inspiración, todo lo que constituye un gran actor, todo eso demostró anoche el Sr. Vico. Nosotros le enviamos nuestros entusiastas plácemes, y le deseamos nuevos triunfos como el legítimo y ruidoso que alcanzó anoche.

La escena estuvo decorada y servida con suma propiedad y decoro y como no se acostumbra en nuestros teatros. Únicamente notamos los siguientes pequeños defectos que esperamos se corregirán en las representaciones sucesivas. Uno de ellos es que el Sr. D. Manuel Vico no se disfrazó del modo conveniente para representar un hombre de cuarenta años, edad que próximamente es la del conde de Orgaz. El otro, que en el tercer acto (sin duda por falta de ensayos) no se cuidó bastante el juego de las luces, resultando la impropiedad de que desaparezca la luna en el momento mismo en que D. Fernando escala la muralla, y la de que se ilumine el retrato del conde precisamente cuando ya no hay fuego en la chimenea. Fuera de esto, el Sr. Vico de-

mostró, en la manera de poner la obra en escena, que tiene verdadero interés por complacer al público.

Del éxito de la obra nada tenemos que decir. La ovación fué inmensa: el autor y los actores fueron llamados á la escena tres veces al finalizar el acto segundo y siete á la conclusión del drama. Pocas veces hemos presenciado en nuestros teatros un éxito tan ruidoso y merecido.

13 Octubre de 1875.

UN SOL QUE NACE Y UN SOL QUE MUERE.



Una nueva muestra de la fecundidad del Sr. Eche-
garay ha contemplado el público en el teatro del Circo,
y no ha sido pequeña su sorpresa al ver con qué faci-
lidad el autor impetuoso de tantas obras románticas ha
sabido concebir un delicado y primoroso juguete, ver-
dadero trabajo de filigrana, apenas comprensible en se-
mejante ingénio. Más recomendable por la delicadeza del
pensamiento y el primor de la ejecución que por la ver-
dad psicológica y moral, la nueva producción del Sr. Eche-
garay dista mucho de ser perfecta, sin dejar por eso de
ser encantadora; que acontece á este distinguido poeta
que, en lo pequeño como en lo grande, nunca acierta á
unir la verdad con la belleza, pero en cambio sabe dar
tal relieve á sus poco reales concepciones, que fácilmente
se le perdona lo que en ellas hay de falso á trueque de
lo que tienen de conmovedoras y poéticas.

Y esto sucede precisamente en la comedia que nos ocupa. Aquella enamorada Narcisa, tan apasionada y discreta, que ve perder su última ilusión y tiene que sacrificar su ventura en aras de su hermana; aquella tierna y candorosa Isabel, que tanto daño causa sin saberlo y con tal delicadeza é ingenuidad siente y ama; el bello contraste entre la mujer y la niña, entre el candor y la experiencia, entre el sol que muere y el sol que nace; los conmovedores detalles, los delicados toques que esmaltan toda la obra, constituyen un cuadro bellissimo que deleita y suspende el ánimo y consigue dejar en la sombra los graves defectos de la comedia, un cuadro en que la brillantez del colorido encubre las imperfecciones del diseño.

Vivamente impresionado el público por ese afiligranado juguete, no advierte que una mujer hermosa, discreta y elegante, en esa edad en que la mujer ostenta todos los esplendores de la pasión unidos á los atractivos del talento y de la experiencia, no es todavía un sol que muere, sino que puede sostener con éxito la competencia con una niña de quince abriles, bella y seductora sin duda, pero que aún no posee ciertos encantos de la mujer ya formada, siempre apreciados por los verdaderamente inteligentes en materia amorosa; no se fija tampoco en la excesiva ignorancia de Isabel, que no comprende lo que pasa en el alma de su hermana, ni en la conducta incalificable de aquel amante que identifica la inconstancia con la grosería, cambia de afectos con rapidez vertiginosa,

y sobre olvidar en un momento sus palabras y compromisos, olvida también lo que nunca debe olvidar un caballero que conozca siquiera los rudimentos de la buena educación; y no repara, por último, en que el lenguaje y el tono general de la obra no cuadran con el género á que pertenece, ni con la época de la acción, sin duda porque el autor no consigue olvidar sus aficiones románticas ni sus intemperancias líricas, ni aún cuando escribe comedias que nada tienen de comun con las primeras y en que huelgan por completo las segundas.

La comedia, moral y psicológicamente considerada, es falsa; literariamente, es anacrónica en su estilo y lenguaje; y, sin embargo, es bella, porque es privilegio de ciertos espíritus (y el Sr. Echegaray es uno de ellos) hacer aceptable lo que en sí no lo es, y dar engañoso barniz de verdad á lo falso, de naturalidad á lo artificioso, de posibilidad á lo imposible. Las obras de tales ingenios deslumbran y arrebatan desde el primer momento, y la misma crítica no puede sustraerse á esta influencia. En vano es que más tarde, sometiéndolas á severo análisis, reconozca que la construcción maravillosa no tiene cimientos; el efecto está conseguido, el triunfo es seguro, y la crítica, aún haciendo sus reservas, tiene que unir su aplauso al del público y confesar que eso es bello, aunque no sea verdadero, y que el triunfo es legítimo, aunque sus fundamentos sean deleznable. Podrá parecer paradójico todo esto; pero en ello no hay que ver otra cosa que una de las infinitas manifestaciones de

esa misteriosa ley de contradicción que impera en lo humano, en virtud de la cual la abolición de toda regla lógica suele ser provechosa, y la rebelión contra toda disciplina artística suele engendrar producciones bellas.

Una buena parte del éxito de la comedia del señor Echegaray se debe á la ejecución. Elisa Boldúa, esa gran artista, cuyo talento se agiganta de día en día, ha hecho del difícilísimo papel de Narcisa una de sus más acabadas creaciones, y ha logrado en la representación de esa obra uno de sus más legítimos triunfos. A nuestro modo de ver, Elisa Boldún raya en la comedia y en el drama moderno á mayor altura que en la tragedia y en las obras románticas, porque su talento la inclina más á la fiel interpretación de la verdad que á los arrebatos del idealismo. Elisa Boldún pudiera prestar un gran servicio al arte aclimatando entre nosotros el género realista (se entiende, el género realista racional), y destruyendo la obra de restauración romántica de que son coautores el Sr. Echegaray por una parte, y los Sres. Calvo y Vico por otra. Fundadas esperanzas tenemos de que así suceda, y de que á la gran actriz se deba no pequeña parte en la regeneración de nuestro teatro.

Elisa Mendoza, la primera de nuestras damas jóvenes y una de nuestras legítimas esperanzas, ha interpretado con sumo acierto y delicadeza su papel, ofreciendo al público un delicioso tipo de niña inocente y enamorada. Verdad es que, aparte de su innegable talento, la favorecen no poco, para interpretar el papel que en la obra

del Sr. Echegaray le está encomendado, la gracia, distinción y elegancia de sus maneras y la delicada belleza de su simpática fisonomía.

Los Sres. Tamayo y Calvo (D. Ricardo) han cooperado dignamente al buen desempeño de la obra, interpretando con suma discreción sus papeles respectivos.

6 de Marzo de 1876.

CÓMO EMPIEZA Y CÓMO ACABA.



I.

¿Será verdad que los principios de la estética, los preceptos del arte y las reglas del buen gusto no son más que vanas y estériles teorías, cuya vaciedad revelan los triunfos alcanzados por los que más las menosprecian y conculcan? ¿Será cierto que el efecto es el único objetivo del poeta dramático y que la verdad de los caracteres y de los afectos, la naturalidad y verosimilitud de las situaciones, la regularidad y concertado desarrollo de la intriga, la conformidad de lo bello con lo verdadero y lo bueno, todas las condiciones, en suma, que la crítica exige al poema escénico, nada significan ni valen para el éxito de las obras? ¿Será cierto que el teatro no es ni debe ser escuela de costumbres, ni viva y fiel representación de la vida humana, ni otra cosa, en suma, que exhibición de sucesos tan pasmosos como falsos, destinados á despertar en el ánimo del espectador sen-

saciones y no sentimientos, agitaciones nerviosas y no ideas, violentísimos espasmos y no deleitables y purísimos placeres? ¿Será cierto, por fin, que el desordenado y atrevido génio de un autor y el extraviado gusto de un público bastan para identificar lo bello con lo absurdo, trocar en beldades los mónstruos, convertir en vanas fórmulas las más elementales nociones del arte y coronar con el lauro de la victoria lo que no es otra cosa, en último resultado, que la negación más atrevida del sentido estético, del sentido moral, de la belleza y del gusto? Hé aquí las cuestiones, no ménos graves que pavorosas, que ofrece á la critica el éxito del último drama del Sr. Echegaray.

Acontece en la representación de todas las obras de este ingénio un notable y nunca visto fenómeno, y es que rara vez las acepta el público sin protesta, pero al mismo tiempo las aplaude frenéticamente. Diríase que la representación de cada obra del Sr. Echegaray es una especie de pugilato entre el poeta y el público, en el cual lucha el primero por imponer al segundo las más atrevidas é inverosímiles concepciones, logrando vencer al cabo, no sin fatiga, de tal suerte, que al término del espectáculo queda el público rendido y maltrecho, con el aplauso en las manos y en los lábios la protesta; no siendo raro caso que suspenda los vítores para murmurar censuras, acalle censuras para prorrumpir en vítores, y en más de una ocasión contraiga para silbar los airados lábios y termine á la postre por aplaudir, cual si una

fuerza superior á su voluntad le arrancara el aplauso que su razón reprueba.

Recórranse los pasillos del coliseo cuando se estrena una obra del Sr. Echegaray, y difícil será hallar un espectador que no señale en ella los más palpables errores y las aberraciones más grandes. Estudiéanse las fisonomías de los espectadores, y á cada paso se observará en ellas la expresión del asombro, del disgusto, del horror ó de la protesta, y no pocas veces se oirá circular por la sala ese sordo rumor que precede á las tempestades. En ocasiones la tormenta ha llegado á estallar; drama ha habido en que el público, repartido en enemigos bandos, ha estremecido los aires con mezcla confusa y tumultuosa de aplausos y silbidos; pero muy luego, todas esas protestas, todas esas críticas, todos esos rumores se acallan y conjuran, y un aplauso unánime, espontáneo, entusiasta, resuena en el teatro y asegura el éxito de la obra, sin que esto obste para que breves momentos despues los mismos que la aplaudieron censuren con rigurosa dureza sus errores.

Semejante fenómeno merece, sin duda, atento estudio, y advierte al crítico que al examinar una obra del señor Echegaray, le es fuerza reconocer que se halla en presencia de un génio: porque solo al génio le es dado ejercer tal fascinación en el público, domar de tal suerte las rebeldes voluntades de los espectadores y obligarles á aplaudir, pudiera decirse que inconscientemente, lo que rechazan de consuno su razón y su sentimiento. Alcanzar

éxitos ruidosos violando todas las leyes del arte es cosa tan pasmosa cual lo sería levantar un edificio contra todas las leyes de la mecánica, y si quien hiciera esto último merecería el dictado de génio, justo es otorgárselo al que lleva á cabo lo primero.

Pero á la crítica no debe satisfacerle este resultado. No basta declarar que el Sr. Echegaray es un génio; es menester, además, hallar la clave de sus triunfos y ver hasta qué punto son legítimos y plausibles, y esta cuestión es la que ofrece mayores dificultades, sobre todo tratándose de la última obra de este distinguido autor.

Aplicando el escalpelo del análisis á las obras del señor Echegaray, ninguna resiste á la crítica más somera. En todas se advierten iguales defectos: carencia de verdaderos caracteres; falsedad, y á las veces inmoralidad, de cuantos con tal nombre se presentan; inverosimilitud inconcebible en los recursos, situaciones y efectos; horrores repulsivos al sentido moral y al estético, á manos llenas prodigados; falta completa de trascendencia moral y social; ausencia de color local y de carácter de época; frecuente hinchazón y amaneramiento en el lenguaje; lirismo recargado é inoportuno en la versificación; en suma, pecados numerosos contra el buen gusto, la verosimilitud y el sentido moral. Y sin embargo, estas obras se aplauden con entusiasmo y los mismos críticos que, pasada la fascinación del primer momento, serenamente las examinan y con severidad las juzgan, las aplaudieron en el acto de la representación.

¿A qué se debe tan singular fenómeno? ¿Por qué se aplaude en el Sr. Echegaray lo que en otros se condenaría de seguro? ¿Será por el respeto y la fama que á su nombre rodean? No ciertamente. Poetas de reputación superior á la suya han pagado muy caros análogos extravíos. ¿Será porque el gusto del público se halla corrompido y extraviado? Si así fuera, ¿cómo podría explicarse la protesta que siempre acompaña á los éxitos del señor Echegaray?

La razón es otra. La razón es que el Sr. Echegaray posee un secreto para avasallar la rebelde voluntad del público, secreto harto parecido (por singular que sea la comparación) al que emplean los domadores de fieras para sujetarlas. El que penetra en una jaula llena de leones apela siempre á un recurso de indefectibles resultados: el de imponerlos con su audacia, causando en ellos al propio tiempo tales y tan repetidos asombros, que no les quede espacio para reflexionar sobre su situación y hacerse cargo de la flaqueza de su dueño. Apoderarse del ánimo de las fieras por medio del temor y de la sorpresa; aturdir las y deslumbrar las á fuerza de gritos, de latigazos y de tiros; mantenerlas en agitación perpétua; fascinarlas con voces desaforadas y miradas terribles, hé aquí los recursos á que el domador apela para conseguir su objeto. Si por un momento las olvida, si suspendiendo los ejercicios dá lugar á que los animales reflexionen y se repongan de su asombro, si muestra la menor flaqueza, está perdido irremisiblemente. Y harto denota lo

falso y aventurado de esta posición el que una vez fuera de la jaula el domador, y desvanecido, por ende, el encanto, los feroces ruidos y la airada actitud de las fieras revelan que solo momentáneamente y cediendo á involuntario impulso, se han sometido á tamañas pruebas.

Pues esto es lo que hace con el público el Sr. Echegaray. Pásmalo con el atrevimiento de sus concepciones; lo fascina con su audacia incomparable; y acumulando en sus obras sucesos portentosos, aglomerando efectos y situaciones, llevando el ánimo de los espectadores con rapidez vertiginosa de emoción en emoción, de asombro en asombro, y deslumbrándolos en repetidos encuentros con portentosas llamaradas de génio, consigue no dejar espacio para la reflexión é impedir, por ende, que el público se haga cargo de la falsedad de todo aquel fastuosísimo aparato, sostenido en el aire y edificado con arena. Por eso, cuando el encanto se suspende, esto es, cuando el telón cae, los espectadores vuelven en sí y reconocen que han aplaudido una série de absurdos, al modo que en el ejemplo citado, al salir el domador de la jaula, los leones reconocen que han pecado de cándidos al dejar escapar presa tan fácil y al someter su fuerza á flaqueza tanta.

La multiplicación de los efectos y la riqueza del color: hé aquí el procedimiento del Sr. Echegaray y hé aquí el secreto de sus triunfos. Busca ante todo una série de situaciones sorprendentes y portentosas que produzcan un efecto indudable en el ánimo del público;

colócalas como otros tantos jalones y en derredor de ellas teje la trama de su obra; como simples elementos para realizarlas saca á las tablas unas cuantas figuras que no son verdaderos caracteres y de cuya verosimilitud y valor moral para nada se cuida; en cada una de ellas infunde una pasión, presentada en su momento más álgido y desarrollada y puesta en marcha con sujeción solamente á las exigencias de las situaciones preconcebidas; lanza en seguida la acción por vertiginosa pendiente, conduciéndola, á través de repetidos episodios y peripecias, hasta el anhelado objetivo; y una vez llegado á la meta, esto es, á la situación ó situaciones que fueron punto de partida y son á la vez punto de llegada de todo su proceso dramático, arroja sobre tan incorrecto dibujo una atrevida y pasmosa mancha de color, bálñalo con la luz esplendorosa de su génio, y descansa satisfecho y sonriente, mirando á sus piés un público fascinado, avasallado, sujeto por fuerza al carro de su triunfo, y no ménos asombrado de su propia derrota que de la audacia del que supo esclavizarlo.

Estas circunstancias, unidas á la grandeza de la concepción, al heroísmo de algunos personajes y á lo dramático y bello de algunas situaciones, explican y justifican cumplidamente el éxito obtenido por *La esposa del vengador* y *En el puño de la espada*, á pesar de sus numerosos errores. Eran ambas obras concepciones grandiosas, y si algunos de sus personajes pecaban de nulos é insignificantes ó de repulsivos, si raro era el que se

mantenía dentro de lo verosímil, si ninguno de ellos constituía un verdadero carácter, si el público tenía que aceptar absurdos é inverosimilitudes ó recursos artificiosos y forzados, como la ceguera de Aurora en *La esposa del vengador*, las intuiciones fisiológico-maternales de doña Violante, el sistema especial de conservar documentos de familia en la raza de los Moncadas y los procedimientos caligráficos del escudero Nuño de *En el puño de la espada*, en cambio suspendían y arrebatában el ánimo las pasmosas situaciones de ambos dramas é interesaba el corazón y la mente el heroico sacrificio de sus respectivos protagonistas. Había allí algo de grande que avasallaba la voluntad y enfrenaba las protestas de la crítica, algo que disimulaba los enormes defectos de la intriga y de los caracteres, algo, en suma, que hacía perdonables los extravíos que se imputaban de buen grado al ímpetu y desórden que parecen caracterizar al génio.

Pero en la última obra del Sr. Echegaray nada de esto sucede. Salvos el atrevimiento de la concepción, el vigor del colorido y la multiplicación y rapidez de los efectos, es decir, salvo el procedimiento especial usado por el autor para arrancar al público forzados aplausos, ninguna condición estimable, ninguna cualidad digna de loa aparece en la obra. La falsedad de los caracteres llega al más alto punto, y con ella la falta de sentido moral que suele caracterizar á los personajes del señor Echegaray; la inverosimilitud de la trama raya en

lo increíble, y ni en las situaciones ni en los efectos se observa otra grandeza que la de la audacia. Si el lenguaje ha ganado en naturalidad y la versificación en corrección y galanura, en cambio han perdido en originalidad y profundidad de pensamiento, y si el interés dramático se conserva, no es merced á lo grandioso y bello de las situaciones, sino á la violencia y el horror que las caracterizan. Una sucesión de fortísimas emociones nerviosas, mezcladas á una protesta perenne del sentimiento moral y áun del estético; hé aquí la impresión que en el ánimo del espectador causa este drama que no parece entrañar propósito más alto que el de cimentar un éxito arrancado á viva fuerza sobre las ruinas del arte, del sentido moral, del gusto y de la sensibilidad de los espectadores.

Que hay génio en esta obra no cabe duda, pues solo el génio puede conseguir resultado semejante; pero el génio que funda sus éxitos en una série de sorpresas, el génio que se apodera como por traición del ánimo sobrecogido de los espectadores, el génio que busca sus resortes en el efecto brutal y no en las delicadezas del arte, que fia al colorido lo que no puede darle el dibujo, que desafía al sentido moral y estético del público y cimienta su efímera victoria en el menosprecio de lo bello y de lo bueno, y que á la postre, si algo consigue, es precipitar al arte por caminos de perdición y ruina, está muy por bajo de los que, dentro de los procedimientos artísticos y de las condiciones de la realidad,

consiguen idénticos resultados, con mayor gloria para ellos y mayor provecho para el arte de que son sacerdotes. El éxito por sí solo, en esto como en todo, ni basta para absolver de todo pecado, ni es merecedor de aplauso; merécelo cuando es obtenido por buenos y legítimos medios, y sólo en tal caso alcanza duración y consistencia.

Porque es lo cierto que los génius que como el señor Echegaray proceden no pueden competir, bajo el punto de vista puramente artístico, con los que de otra suerte se conducen. Un escritor moderno dice que la vida humana sería facilísima si no tropezáramos con esos eternos obstáculos que se llaman honor, deber y virtud; frase irónica que puede aplicarse á la esfera del arte, diciendo que la producción de las obras artísticas sería muy llana si no hubiera que contar con la verdad, la bondad y la belleza. Dése al artista carta blanca para prescindir de estas menudencias, libértesele de los límites y trabas que le impone la necesidad de conformarse con lo real, y su obra se habrá facilitado notablemente. Es cierto; pero los grandes artistas no son los que producen sus efectos burlando toda ley y toda traba, sino los que sin salir de lo natural saben producirlos. Llevar al terreno del arte la realidad tal como es, y sin traspasar sus límites, producir efectos grandiosos: hé aquí el secreto de los verdaderos génius. Así lo hicieron, por ejemplo, Velazquez en la pintura, Shakespeare en la dramática y Rossini en la música; y ¿quién duda que las

obras de estos maestros, llenas de naturalidad y de poesía ó idealidad juntamente, valen mucho más que las atormentadas concepciones del Greco, de Víctor Hugo ó de Wagner? Concédase á un autor que las personas pierden la vista instantáneamente; que en las hojas de los puñales se escribe con suma facilidad, sirviéndose de la pluma de un sombrero mojada en sangre; que hombres heridos gravemente pueden rondar la calle de su amada y arrancarse sin peligro de muerte los apósitos que cubren su herida; que las mujeres saben á punto fijo de quién son los hijos que llevan en el seno; permítasele crear para su uso particular una humanidad que no se parece á la que conocemos, con ideas, sentimientos y pasiones que ninguna psicología se explica y ninguna experiencia halla en lo real; autorícesele, en suma, para que no reconozca en el proceso de su obra más ley que su capricho, y no será maravilla que produzca pasmosos y peregrinos efectos. Pues esto es precisamente lo que acontece con el Sr. Echegaray.

Pero, como ya hemos dicho, en las obras anteriores rescató sus audacias con rasgos grandiosos y geniales que en la última brillan por su ausencia, salvo en muy contadas ocasiones, y hé aquí por qué razón, si al éxito de aquellas asentimos y cooperamos, no podemos hacer otro tanto con esta, ni acertamos á explicarnos cómo el público ha podido tolerarla, á no ser por la especie de fascinación que en él ejerce, merced á los procedimientos ya expuestos, el Sr. Echegaray. Pasemos ahora, para

confirmar nuestro juicio, al detenido análisis del drama que motiva estas líneas.

II.

Cómo empieza y cómo acaba es la primera parte de una trilogía, cuyo ulterior desarrollo y desenlace es harto difícil de prever, no siéndolo tanto adivinar que cualquiera que sea el giro que á los dos dramas que han de completarla dé el Sr. Echegaray, no ha de costarle escaso trabajo librarse de caer en un grado tal de inmoralidad, que al cabo excite la reprobación del público.

Qué objeto moral se haya propuesto el Sr. Echegaray en esta obra, no es fácil decirlo mientras no esté completa la trilogía; en la parte que de ella conocemos sólo se advierte la singular complacencia de este autor en hacer que las sangrientas catástrofes de sus dramas recaigan siempre sobre personajes inocentes ó simpáticos, arrastrados al abismo por un conjunto de circunstancias que parecen concertadas por la más inexorable fatalidad. Únicamente en *La última noche* hizo el Sr. Echegaray una excepción de esta regla; en sus restantes producciones, parece que encuentra un gusto especial en buscar los desenlaces que más abiertamente choquen con el sentido moral de los espectadores. Si esto obedece al deseo de buscar lo trágico y lo patético, y al empeño de seguir aquella máxima aristotélica que define la tragedia como producción destinada á excitar el terror y la com-

pasión de los espectadores; ó si por el contrario, es debido á ideas pesimistas y fatalistas del autor, cosa es que no sabemos; pero lo cierto es que, sin que esto sea exigir que la virtud sea recompensada y castigado el vicio, parécenos que el espectáculo repetido de la inocencia abrumada por una fatalidad implacable tiene más de horrendo que de grato, y daña demasiado al sentido moral y á la sensibilidad del espectador. Cuando lo horrible se subordina á algun elevado fin, puede emplearse como dramático recurso; pero complacerse en ello sin necesidad, no es otra cosa que un resabio de aquel añejo y *fatal* romanticismo melenudo que creíamos que ya habia pasado de moda, y que con dolor vemos evocado del sepulcro por el Sr. Echegaray.

Todavía pueden admitirse estas espantosas y trágicas catástrofes cuando contribuyen poderosamente al efecto moral ó estético de la obra, y cuando son resultado necesario del conjunto de sucesos que en el drama se desenvuelve. Tal sucede en *La esposa del vengador* y *En el puño de la espada*, donde el suicidio de los protagonistas es inevitable, lógica y dramática consecuencia de un conflicto moral ó de un conjunto de circunstancias, hijas de la misma acción. En casos tales, lo horrible, con ser repulsivo al público de nuestros tiempos, es interesante y puede ser estético; pero nada de esto acontece en el desenlace de *Cómo empieza y cómo acaba*.

En todos los dramas del Sr. Echegaray interviene un agente indispensable, que es el azar, la ciega casualidad

casi siempre representada por las tinieblas; en todos también contribuyen á los efectos dramáticos accidentes puramente materiales y exteriores. Nunca necesitaron de tales recursos los grandes maestros del arte dramático; que el campo vastísimo del corazón humano bastóles siempre para conseguir el efecto, sin apelar á semejantes medios. El Sr. Echegaray no lo entiende así; la oscuridad es uno de sus principales agentes, y con ella colabora todo género de accidentes materiales y de fortuitas coincidencias para producir sus efectos. Ninguno de sus dramas es posible sino á oscuras, y en todos ellos hay algún recurso del género citado. Pero hasta el presente esas casualidades, esas coincidencias, esos accidentes materiales, no pasaban de ser cómplices de los efectos; ahora, en el último drama, se truecan en protagonistas. Una casualidad, muy parecida á la fatalidad, es la autora de la catástrofe de *Cómo empieza y cómo acaba*. Si por casualidad no cambian de habitación en el tercer acto de la obra Pablo y Torrente, si por casualidad no se le ocurre al primero quedarse á oscuras en el cuarto del segundo, el desenlace ya no es posible. Una simple cerrilla fosfórica basta para desbaratar la catástrofe del drama. ¿Qué pensar de un arte que á tales recursos apela?

La catástrofe de *Cómo empieza y cómo acaba* es tan horrible y repulsiva como anti-artística. Un hombre tan inocente como desgraciado, víctima de una equivocación y alevosamente asesinado por su propia esposa; una mu-

jer convertida en parricida sin saberlo, no son lo estético, sino lo horrible. La emoción que el espectador siente ante tan espantoso espectáculo nada tiene de comun con la que despierta la verdadera belleza, por trágica que sea. Víctimas de la ciega fatalidad sucumbian los héroes de las tragedias clásicas; pero ¡qué diferencia entre aquellas conmovedoras catástrofes, llenas de grandiosidad y nobleza, y este horrible parricidio, cometido alevosamente y por equivocación! Obras tales, más que artísticos espectáculos, parecen páginas arrancadas á una lúgubre colección de causas célebres.

En los otros dramas del Sr. Echegaray, lo terrible del desenlace estaba compensado por su grandiosa belleza. También la fatalidad arrastra á la muerte á don Carlos de Quirós y á D. Fernando de Moncada; pero el primero muere por cumplir su palabra de caballero, y el segundo por encerrar en su tumba el deshonesto secreto de su madre. Hé aquí lo sublime, moral y dramático en toda su grandeza; cuando para llegar á tal resultado se emplean la fatalidad y el horror como resortes, bien puede perdonarse y aplaudir al autor en gracia á la grandiosa hermosura de la catástrofe; ¿pero qué tienen de comun tan soberbios desenlaces con el repulsivo final de *Cómo empieza y cómo acaba*?

¿A qué móvil ha obedecido el Sr. Echegaray en la concepción de desenlace semejante? ¿Por ventura al inmoderado deseo de producir efecto, acumulando horrores sobre horrores? Pues tenga en cuenta que el efecto

que no encierra nada grandioso ni verdaderamente bello, antes que emoción profunda del alma es violento sacudimiento nervioso, y no es á los nervios adonde debe dirigirse el artista para buscar efectos; y advierta que por tales caminos llegará á ser un Bouchardy, un Bouchardy con génio, es cierto, pero al fin un Bouchardy. ¿Lo ha hecho porque para el resto de la trilogia le era necesario que el marido muriera, y no á manos del amante, acaso para ofrecer al público el insufrible espectáculo de los adúlteros unidos en vínculo conyugal? Pues aparte de que su buen ingénio pudo inspirarle medios mucho mejores para desembarazarse del personaje, debió entender que el artificio de la trama no puede disculpar jamás faltas tan graves. Dígase lo que se quiera, el desenlace de *Cómo empieza y cómo acaba* no tiene excusa posible, porque allí todo es igualmente falso y repulsivo; lo son la premeditación y la cobarde alevosía con que consuma el asesinato la esposa culpable; lo es la cínica é incalificable frase que pronuncia al entrar en la estancia de su víctima; lo es el cúmulo de forzadas y artificiosas circunstancias que hacen posible la equivocación á que debe la muerte el engañado esposo; lo es, por último, el sacrificio de este desdichado, cuyo único delito es ser tonto de capirote y querer demasiado á su mujer.

¡Y si fuera esta la única situación repugnante, inmoral y anti-artística de la obra! ¿Pero qué decir de aquel acto primero, en que no se sabe que admirar más, si la imbécil confianza del marido, la inexplicable conducta de

la mujer, la brutal audacia del amante ó el cinismo de aquella inmunda zurcidora de voluntades, imaginada por el Sr. Echegaray sin duda en un momento de extravío?

¿Cabe en lo real (y aunque cupiera, ¿cabría en lo artístico?) que una mujer oiga con paciencia las proposiciones de una Celestina, tolere las audacias y las groseras familiaridades de un amante y le declare su culpable amor poco despues de separarse de su marido, y dé fin y remate á tan gallarda série de hazañas recibiendo casi en presencia de su padre y de su hija un adúltero beso que, á juzgar por sus palabras, le sabe á gloria, como dice el vulgo? Y por último, y para no salir de este acto primero que no tiene calificación posible, ¿le parece al Sr. Echegaray que un hombre gravemente herido en el pecho puede pasearse, agitarse y arrancarse los apósitos de su herida impunemente, y caso de ser verosímil esto, le parece que semejantes espectáculos tienen algo de artístico y pueden presentarse á un público que en algo estime sus nervios y estómago?

El acto segundo contiene la escena más bella del drama: el diálogo entre la madre culpable y la hija inocente, obra maestra de observación psicológica, llena de verdad, de delicadeza y de exquisita ternura. La escena, con ser tan sencilla, produce grandísimo efecto y grata emoción en el público, lo cual debiera servir al Sr. Echegaray para aprender cómo es posible causar efecto y arrancar aplauso sin salirse en lo más mínimo de la realidad. Esa escena es obra de un verdadero génio y de

un verdadero poeta; el público lo ha comprendido así y la ha acogido desde la primera noche con entusiastas y merecidos aplausos; en cambio algun crítico ha tenido la deplorable ocurrencia de censurarla.

La escena en cuestión y el final del acto, que es conmovedor y grandioso, son dos oasis en medio del desierto. El resto del acto se reduce á tardios arrepentimientos de la culpable y odiosas palabras y más odiosos hechos de su cómplice. La peripecia que determina el final es el último extremo de lo monstruoso, es un verdadero ultraje al sentido moral del público. Aquel amante que fria y precipitadamente hace entregar al marido las pruebas de la falta de su mujer, con el intento de levantar entre los esposos una barrera de deshonor y de escándalo, es falso, porque un hombre verdaderamente enojado es capaz de todo, hasta del crimen, pero no de deshonor á sangre fria á la mujer que ama; y aquel vizconde de Nebreda, digno competidor de la Celestina del acto primero, que se encarga con la mayor frescura de entregar al marido las cartas de la mujer, es un bribón de mal género, que si á alguna aristocracia pertenece, es á la que forma la *high life* del barrio de las Peñuelas y puebla los elegantes salones de Melilla y Alhucemas.

Del tercer acto poco hay que decir. Las escenas entre el marido y la mujer y entre ésta y el amante, discreta y artificiosamente traçadas, son lo único digno de lo que en él se ofrece. El resto del acto se reduce á

artificiosos preparativos de la catástrofe y á la catástrofe misma, de la cual ya hemos dicho lo suficiente.

Si de los sucesos pasamos á los personajes, aún habrán de ser más amargas nuestras censuras. Solo uno debe exceptuarse: la bella y delicada figura de la hija de la esposa culpable, único personaje interesante y simpático de la obra. Hemos notado que en materia de personajes, posee dos especialidades el Sr. Echegaray: las niñas interesantes y delicadas, figuras que pinta con singular ternura y grato colorido, y los padres inútiles y tontos. Tiene en sus obras el Sr. Echegaray una colección de padres y madres que dá gozo verlos, desde la madre de *En el puño de la espada*, tan egoísta y dura de corazón como versada en los misterios de la embriogenia, hasta la madre de *La esposa del vengador*, respetable señora que para nada sirve, como no sea para estorbar; y desde el padre de *En el puño de la espada*, cuyo único mérito es salir de la escena siempre que al autor le conviene, hasta el padre de *Cómo empieza y cómo acaba*, figura decorativa, que al parecer solo es necesaria para sacar á la escena ó llevarse dentro á su nieta, segun lo exige la acción. Prescindamos de este padre por tonto y de Loreto por repugnante, y fijémonos en los personajes que constituyen el eterno triángulo: la mujer, el marido y el amante.

El marido es un pacientísimo cordero, cuyos únicos defectos consisten en ser honrado y tonto y en estarse á oscuras donde no debe. Es un marido ideal; es la nata

y flor de los maridos; es una verdadera ganga para una mujer ligera. ¡Cuántas espectadoras habrán deseado uno de esa clase! Tiene una fé en la virtud de su mujer tan firme y profunda, que nada, ni la misma evidencia, es capaz de quebrantarla. En vano el vizconde de Nebreda le entrega las cartas de su mujer, en vano sorprende á esta con un desconocido y oye de sus labios y vé en sus ojos lo bastante para desengañar al más confiado de los mortales. Todo es inútil; aquel marido duda hasta de que la letra de aquellas cartas sea de su esposa; pero nunca se le ocurre dudar de que ésta es inocente, y firme en tal idea, invierte un acto entero en averiguar *el secreto* que hay en todos aquellos clarísimos sucesos, con tal empeño que su curiosidad le cuesta la vida. A tanta credulidad una dosis no pequeña de tontería; porque muy tonto tiene que ser un hombre para no extrañarse de las palabras y de la actitud de su esposa cuando él se marcha á América, y para no dilatar su viaje cuando aquella le dá á entender en frases bien claras el grave peligro en que la deja.

La mujer es un enigma, y los enigmas no caben en el teatro. La obra termina sin que el público sepa á punto fijo qué casta de mujer es aquella, ni cuál es el objeto de su cariño. ¿Es una mujer que ama á su marido y sólo cede á una pasión culpable en un momento de extravío? No; porque en tal caso no se dejara fascinar tan facilmente por un hombre á quien apenas conoce, ni se entregara á él con tan culpable ligereza. ¿Es por

el contrario, una mujer lividiosa y torpe? Tampoco; porque del drama parece desprenderse (aunque esto no está muy claro y apenas es concebible después de lo que sucede en el acto primero) que no ha llegado á consumar el adulterio, y porque su arrepentimiento, sincero al parecer, y su resolución final dan respuesta negativa á tal pregunta. ¿Ama á su marido? Su despedida en el primer acto, frases repetidas del segundo, y su tentativa de asesinato contra su amante así parecen denotarlo; pero entónces ¿cómo se explica su rápida caída, cómo las protestas de amor que hace á su cómplice, cómo la frase que pronuncia al ir á darle muerte? ¿Ama á su amante? ¿Pues cómo lo pospone repetidas veces á su marido y á la postre se resuelve á asesinarlo?

En resúmen, jamás se sabe á quién ama, ni por qué hace lo que hace; es un verdadero logogrifo que no se explica con decir que es el momento de una pasión violentamente detenida en su desarrollo (como nos decía un amigo nuestro, versadísimo en estas materias y de tan buen gusto como atinado criterio), porque ni el momento aislado de una pasión puede caracterizar á un personaje dramático, ni esto explica tan incomprensibles contradicciones. Tampoco se justifica diciendo que la inconsecuencia es privilegio de los caracteres humanos, conato de defensa que hemos oído también á muy autorizada persona, pues las inconsecuencias nunca son tan rápidas ni tienen nada de comun con la pluralidad de afectos, de suyo incompatibles, que abriga en su cora-

zón la heroína del drama. Lo cierto es que Magdalena es un logogrifo, cuyas oscuridades, como las de casi todos los personajes del Sr. Echegaray, se deben á que no es un verdadero carácter y á que carece de sentido moral, cosa que tambien suele acontecer con mucha frecuencia á los tipos que concibe el distinguido autor de la obra que nos ocupa.

El amante adúltero no es ménos monstruoso. El autor ha querido que parezca apasionado, y no lo ha conseguido. Torrente es una figura apática y descolorida, que sólo habla para repetir un mismo tema y prorumpir en frases inconsideradas, inconvenientes ó repugnantes, y cuyos actos antes denotan un alma baja y perversa que un corazón amante. Figura inverosímil, al par que repulsiva, sólo sirve para dar mayor relieve á la falta de su cómplice y aumentar el horror de todas las situaciones en que interviene.

Para terminar este largo análisis, diremos que por lo que respecta al estilo y al lenguaje, la última obra del Sr. Echegaray señala un notable progreso sobre las anteriores. El empalagoso lirismo de aquellas ha quedado reducido á límites muy estrechos; la frase ha ganado en naturalidad y la versificación en fluidez y galanura; en cambio han desaparecido los profundos y originales pensamientos que abundaban en aquellas producciones.

III.

Resumamos. *Cómo empieza y cómo acaba* es la peor

obra del Sr. Echegaray, exceptuando *La última noche*, y aún ésta aventajaba á aquella por su patético y conmovedor epílogo. Los graves defectos que son propios de la manera especial del Sr. Echegaray, se hallan en esta obra llevados á la mayor exageración, y sin que los compense y atenúe la grandeza que en otros dramas del mismo autor suspendía el ánimo y hacía olvidar lo inverosímil de la fábula. Detalles de primer orden, aquí y allí esparcidos, alguna bellísima escena, como la de la madre y la hija en el acto segundo, el vigoroso colorido que es propio de toda obra del Sr. Echegaray, un lenguaje sóbrio y natural, y una versificación fácil y correcta: hé aquí los méritos de *Cómo empieza y cómo acaba*. Lo falso, contradictorio y repulsivo de los caracteres, la inverosimilitud de los sucesos, la artificiosa violencia de las situaciones, lo horrible y repugnante de la mayoría de los efectos: hé aquí sus gravísimas faltas, harto superiores en número y calidad á las bellezas. El asombro ante tal menosprecio de las reglas del arte y de las exigencias de la moral; la repulsión y la protesta ante semejantes enormidades, que juntamente sublevan el instinto moral, la sensibilidad y el buen gusto del espectador; una excitación constante del sistema nervioso, sacudido por las más acres y violentas sensaciones; un interés sostenido por las repetidas sorpresas, los multiplicados asombros y las nunca interrumpidas sensaciones; que los especiales procedimientos del autor provocan; tal cual emoción grata ó simpática causada por algunas es-

cenos bien sentidas ó por algun poderoso rasgo de génio, una perenne vacilación entre la protesta y el elogio, entre la desaprobación y el aplauso: h  aquí el heterogéneo conjunto de impresiones que el público experimenta ante esta obra, tantas y tan violentas todas, que el espectador sale tan quebrantado del espectáculo como si acabara de reñir descomunal batalla.

Obra semejante es, sin duda, el producto del génio, pero del génio extraviado por peligrosos derroteros. Es más; el éxito de tales producciones señala un grave peligro para el arte dramático, y es el comienzo de inevitable decadencia. Un romanticismo peor que el de 1830, puesto que va amalgamado con los aspectos más repulsivos del realismo, amenaza invadir   nuestra escena. El antiguo romanticismo, profundamente idealista, ostentaba siempre en sus producciones cierta nobleza, cierta grandiosidad, y no reproducía en las tablas los aspectos torpes   repugnantes de la realidad. Daba al cr men y   la virtud proporciones épicas y aspectos legendarios, pero jams pintaba bajas y ruines pasiones; no concebía un personaje que fuera vulgar   menguado, ni imaginaba situación que no fuera grande y portentosa, ni buscaba el efecto en forzados artificios   en repugnantes y anti-artísticas escenas. El romanticismo moderno, conservando las exageraciones del antiguo, toma del realismo la complacencia en reproducir la realidad en toda su desnudez, sin cuidarse de distinguir en ella lo que puede ser objeto del arte de lo que no puede serlo, y olvidando que el

poeta está obligado á decir la verdad, pero no toda la verdad, y que la idealización propia del arte no consiste en prescindir de la naturaleza, sino en elegir en ella los aspectos bellos, dejando en la sombra los que no lo son. Es, por tanto, el moderno romanticismo el hijo bastardo de un nefando contubernio entre el romanticismo melencólico y el realismo francés, ó, lo que es igual, la perversion más radical y completa del arte dramático.

¡Cuán lejos nos hallamos de aquel arte que sabia unir en amoroso concierto lo ideal con lo real, lo romántico con lo clásico, y producía el efecto y despertaba en el público emoción grata y profunda sin falsear los caracteres y las situaciones, ni menospreciar los preceptos del arte y de la moral! ¡Cuán lejos de aquel brillante periodo de nuestra dramática contemporánea que ilustraron primero hombres como Vega, Bretón, Garcia Gutierrez, Hartzenbusch, y más tarde Tamayo y Ayala! Hoy, en medio de una turbamulta de escritores de segundo orden sólo brilla un génio: pero este génio, conjunto inexplicable de épicas grandezas y monstruosos errores, muy en breve precipitará á nuestra dramática en irremediable y trágica caída. Su personalidad poderosa logrará al cabo imponerse al público y le hará rendir igual homenaje á los esplendores y á los extravíos de su inspiración desordenada; falange numerosa de imitadores y discípulos reproducirá sus errores sin emular sus méritos y muy en breve nuestra escena poblada de monstruos, nuestros autores convertidos en sacerdotes del ab-

surdo, y nuestro público corrompido y extraviado en su sentido moral y en su sentido artístico, serán monumento insigne de los estragos que puede causar el génio cuando no pone sus poderosas facultades al servicio de los principios fundamentales del arte y de las imperiosas exigencias de la belleza y de la verdad.

No terminaremos este trabajo sin rendir merecido homenaje de admiración á Elisa Boldun y Antonio Vico, que han logrado legítimo y costoso triunfo al interpretar con singular maestría los extraños é incomprensibles personajes de *Cómo empieza y cómo acaba*. Merecedora es tambien de aplauso la señorita Contreras, en quien saludamos á una esperanza de nuestra escena. Respecto á los Sres. Cepillo y Oltra, sirva de disculpa á la frialdad con que interpretan sus papeles lo odioso é inexplicable del personaje que representa el primero, y la nulidad del que al segundo le ha cabido en suerte.

30 Noviembre 1876.

CONTESTACIÓN

á las

OBSERVACIONES QUE ACERCA DE LA CRÍTICA ANTERIOR

HIZO EL SR. SANCHEZ PEREZ.



Resueltos como estamos á no admitir polémicas con los que, al atacar, en uso de su perfecto derecho, nuestros escritos, confunden el debate científico con el personal y olvidan las reglas de la cortesía, lo estamos también á contestar á los que adopten la conducta contraria, [usando el decoroso lenguaje que es propio de personas cultas. Por eso tenemos el mayor gusto en contestar á las observaciones que acerca de nuestra crítica de *Cómo empieza y cómo acaba* nos dirige en el último número de la *Revista Europea* nuestro amigo el distinguido escritor D. Antonio Sanchez Perez.

El trabajo del Sr. Sanchez Perez tiene dos partes: una defensa del público que ha aplaudido el drama del señor Echegaray, y una del drama mismo. La primera

pudo excusarla el Sr. Sanchez Perez, pues nosotros no hemos atacado al público; ántes al contrario, le hemos prestado un servicio al explicar cómo ha podido aplaudir la obra en cuestión, y al hacer constar que no lo hizo sin protesta, cosa de que se ha olvidado nuestro contrincante al dar á entender que el éxito de *Cómo empieza y cómo acaba* no tuvo tropiezos, cosa de todo punto inexacta. Tampoco hemos negado que en el drama hubiera algo de bello y de grande, pues en repetidos pasajes de nuestra crítica hemos afirmado que era obra de un génio, y hemos señalado las bellezas y méritos que, á nuestro juicio, la distinguen.

Pero el Sr. Sanchez Perez se ha creído en el caso de exponer una doctrina que, de ser aceptada, destruiría por su base la crítica y la misma estética. Cierto que no la desarrolla en toda su extensión; pero la indica, y esta indicación basta para que en ella señalemos un peligro.

El Sr. Sanchez Perez supone, en efecto, que al apreciar una obra el público antepone la emoción al análisis, y el crítico, el análisis á la emoción; que el primero considera que es bueno todo lo que le conmueve, y que el segundo estima malo lo que peca contra los principios del arte, conmuévale ó no, originándose de aquí un conflicto entre el juicio del público y el del crítico, conflicto en el cual el Sr. Sanchez Perez parece muy inclinado á ponerse de parte del primero, fundándose en los errores cometidos diferentes veces por la crítica, y

en la especie de que para juzgar las obras dramáticas no bastan la erudición, la ciencia y el ingenio, sino que es necesario haber experimentado las luchas del corazón y conocer los vicios sociales, á lo cual agrega que acaso dañan al recto juicio artistico las preocupaciones de escuela y el espíritu de secta.

Hay grandes errores y graves peligros en esta doctrina. No es cierto que en el crítico el análisis preceda á la emoción, pues esto le seria completamente imposible: lo que sucede es que el crítico trata de buscar los fundamentos de la emoción para ver si conforman con las reglas del arte, porque sabe muy bien que puede producirse emoción con obras no artísticas, cosa que no extrañaria al Sr. Sanchez Perez si acertara á distinguir la pura emoción estética del asombro, el temor, la sorpresa, etc., que pueden producir obras dramáticas de condiciones muy medianas y nada conformes con los preceptos artísticos. Emoción producen *La huérfana de Bruselas*, *La cabaña de Tom* y *La aldea de San Lorenzo*, y no creemos que el Sr. Sanchez Perez tenga por buenas tales obras porque conmueven y hacen llorar, ni que niegue á la crítica el derecho de condenarlas en nombre del arte.

Aún pudiéramos ir más allá y decir al Sr. Sanchez Perez que la emoción producida por *Cómo empieza y cómo acaba* dista mucho de ser estética, y que más que el goce inefable y puro y las conmovedoras lágrimas que lo bello causa, produce ese drama un asombro, mezclado

de protestas, que no es precisamente la emoción estética.

Pero no queremos pecar de extensos ni distraernos con cuestiones de detalle.

Concedemos de buen grado al Sr. Sanchez Perez que la experiencia es necesaria al crítico, siempre que nos conceda que también lo es la ciencia, que al parecer tiene en muy poco nuestro amigo, puesto que al juicio del que la posee prefiere el juicio inconsciente y subjetivo de las muchedumbres que han coronado con el éxito las mayores monstruosidades. Pero no creemos que la experiencia haya de llegar al extremo de que el crítico deba haber pasado por todas las luchas que se representan en la escena: lo uno porque en tal caso nadie se dedicaría á oficio que requiriera haber pasado por trances tan duros, y lo otro porque si para juzgar una obra es preciso haberse hallado en la situación que en ella se pinta, para escribirla sube de punto esta necesidad. De tan peregrina teoría se seguirían las más singulares consecuencias. Así, por ejemplo, todo autor dramático necesitaría haber sido engañado por su mujer y haber hecho un par de muertes siquiera para poder escribir con conocimiento de causa un drama sobre el adulterio, y el crítico necesitaría para juzgarlo haber pasado por iguales trances. De ser así, nos alegramos por nuestra parte de no saber juzgar el drama del señor Echegaray, y nos explicamos perfectamente que tampoco lo juzgue muy bien el Sr. Sanchez Perez, á quien suponemos tan falto de experiencia en eso como nosotros.

Pero lo grave de estas doctrinas es que envuelven la negación de la crítica, la divinización del éxito y la apoteosis del juicio del vulgo. Lo que de aquí parece desprenderse es que el aplauso basta para legitimar los mayores absurdos, que el éxito lo justifica todo y que el público es el crítico más autorizado. Si así fuera lo lógico sería quemar todos los tratados de estética y literatura y declarar pasmo de la escena y gloria de las artes *La vuelta al mundo*, que es la obra de más éxito que conocemos, y *La huérfana de Bruselas*, que hace llorar á las piedras. ¿A dónde iría el arte con tales teorías? ¿A dónde irá si los grandes autores como el Sr. Echegaray lo pervierten, y los críticos ilustrados, como el Sr. Sanchez Perez, ayudan al triunfo de la corrupción y al descrédito de la crítica?

De la defensa del drama del Sr. Echegaray no podemos ocuparnos porque nos falta espacio para ello. Mucho habría que decir sobre esta parte del trabajo del señor Sanchez Perez; pero por hoy basta.

SEGUNDA CONTESTACIÓN

AL SR. SANCHEZ PEREZ.

Nuestro distinguido amigo, el Sr. Sanchez Perez, ha tenido la bondad de contestar á las observaciones que

le hicimos en nuestra última Revista, y sin querer sin duda, nos ha inferido la ofensa de suponer que habíamos juzgado su artículo sin leerlo, ligereza que nunca nos permitimos, mucho ménos tratándose de trabajos tan estimables como los del Sr. Sanchez Perez.

Dice esto nuestro amigo porque, á su entender, le hemos atribuido gratuitamente la doctrina de que el crítico no necesita ciencia, pues con la experiencia le basta, y de que para juzgar un drama es necesario haber pasado por las situaciones que en él se pintan; doctrina que él dice no haber sostenido en su artículo.

Nosotros no hemos dicho terminantemente que el señor Sanchez Perez desarrollara tal doctrina, sino que la indicaba, y añadimos que la indicación basta para que en ella señaláramos un peligro, y bajo el supuesto de que todo ello eran indicaciones no desenvueltas por el Sr. Sanchez Perez, pero que de serlo, encerrarian peligros, escribimos nuestras observaciones, como fácilmente se colige del tono, casi siempre condicional, que en ellas usamos.

Y que teníamos derecho para presumir que el Sr. Sanchez Perez tenía en poca estima la ciencia del crítico y en mucha la experiencia lo muestran las repetidas ocasiones en que así lo indica, asegurando que *el estudio del hombre se consigue mejor en el mar de la vida que en el polvo de las bibliotecas, que acaso para juzgar las obras dramáticas no son suficientes la ciencia y el ingenio, que tal vez, pues de pintar luchas de pasión se*

trata, sea necesario haber experimentado sus efectos, y otras frases semejantes que llevan envuelta é indicada, si no desarrollada explícitamente (lo cual reconocíamos) la doctrina que censuramos. Parécenos también que al ver que achacaba á nuestros pocos años y falta de experiencia en las grandes desgracias de la vida, el que nos pareciera extraña la mansedumbre del marido que pinta el Sr. Echegaray en su último drama, no nos faltaba razón para presumir que el Sr. Sanchez Perez no creía posible que se juzgara una situación dramática sin haber pasado por ella; pues si tal no pensaba ¿qué base tenían sus acusaciones y qué necesidad había de hablar de nuestra falta de experiencia? Por lo demás, creemos que es posible juzgar una situación dramática sin haber sufrido desgracia alguna, á ménos que se declare imposible toda observación psicológica que no sea fruto de la propia experiencia, cosa que no creemos que se atreva á sostener el Sr. Sanchez Perez.

Por lo que hace al público, repetimos que no lo hemos atacado; antes hemos excusado lo erróneo de sus juicios, explicándolos por una natural fascinación. Tampoco lo menospreciamos, como supone el Sr. Sanchez Perez; pero sabemos cuánto contribuye en no pocas ocasiones á la corrupción del arte y cuán voluble suele ser en sus juicios, y por eso no los tenemos en tanta estima como el Sr. Sanchez Perez. Creemos que conviene tenerlos en cuenta, pero no que sus aplausos sean siempre justos, y por eso no concedemos gran importancia á los

éxitos que fabrica: á veces sin darse cuenta de lo que hace, ni antepone su juicio irreflexivo al de la crítica ilustrada y sensata.

En cuanto al drama del Sr. Echegaray no tendríamos inconveniente en debatir sus méritos y defectos con el Sr. Sanchez Perez, si no fuera porque el asunto pecaría ya de añejo y porque habiendo dado extensamente nuestra opinión, tendríamos que limitarnos á rebatir las opiniones del Sr. Sanchez Perez, á riesgo de que nos dijera luego que no habíamos leído su trabajo. Sin embargo, si el señor Sanchez Perez tiene empeño en el debate, no nos negaremos á ello, aunque seria mejor que aguardáramos á ser viejos para tener la experiencia que no consienten aún nuestros pocos años.

30 Diciembre 76.

Ó LOCURA Ó SANTIDAD.



Juzgar un drama del Sr. Echegaray es siempre difícil empresa, sobre todo cuando su representación está reciente, cuando el ánimo aun no ha sacudido la impresión terrible y fascinadora del primer momento y cuando no hay espacio ni tiempo suficiente para juzgarlo; pero juzgar un drama como *Ó locura ó santidad* es poco ménos que imposible.

Obras singulares, grandiosas y atrevidas ha escrito el Sr. Echegaray; inextricables problemas ha ofrecido á la crítica y temibles impresiones ha causado en el público; pero nunca como en esta obra excepcional, cifra y resumen elocuentísimo de todas las grandezas y de todos los lunares de su génio. Sin embargo, con ser tan oscuro el problema que al crítico toca dilucidar, al examinar este drama, la calificación no es dudosa: *Ó locura ó santidad* es la obra del génio, es el grandioso engendro de una inteligencia excepcional y poderosísima.

Consignemos ante todo que este drama representa una nueva fase en la dramaturgia del Sr. Echegaray, fase ya iniciada por *Cómo empieza y cómo acaba*, y aun por *La última noche*, pero no desarrollada hasta ahora con tanta fuerza como en *Ó locura ó santidad*. El drama psicológico, el íntimo drama de la conciencia, fundado más en un conflicto interior que en una colisión externa, hé aquí el nuevo campo que invade el Sr. Echegaray, ganoso sin duda de buscar el efecto, no con la explosión de las pasiones ni la complicación de los sucesos, sino con los hondos dramas de la vida moral. Plantear un problema terrible y pavoroso en el alma de un personaje, hacer que de él arranque el conflicto dramático, y deducir de él una tesis transcendental y profunda; tal es el camino porque intenta dirigirse el señor Echegaray, camino tan erizado de peligros como fecundo en triunfos y que es el que debe recorrer la dramática moderna.

Ofrece, por consiguiente, el último drama del señor Echegaray dos problemas distintos: uno moral, otro literario, y no es fácil decidir cuál es el más oscuro y tenebroso, porque de tal manera ha desenvuelto su pensamiento el Sr. Echegaray, que no es tan llano como parece el descifrarlo. Es más, la extraña contextura de la obra es causa de que el elemento dramático aniquile al elemento moral y éste á aquel, porque, dadas las premisas y el modo de desarrollarlas, ó la tesis moral ó la acción dramática están de más. De probar la tesis, el

drama desaparece; de existir el drama, la tésis no se prueba. Veamos, en prueba de ello, cuál es el pensamiento del Sr. Echegaray y cómo lo desarrolla.

El pensamiento se reduce á probar que, dado el estado actual de la sociedad, el cumplimiento estricto de la ley moral puede atribuirse, y de hecho se atribuye, á la locura, ó lo que es igual, que locura y santidad aparecen como términos idénticos ante la extraviada conciencia de la mayoría de las gentes. Si éste no es el pensamiento del Sr. Echegaray, confesamos que no entendemos lo que en su drama se ha propuesto demostrar.

Pero tal como está desarrollado el drama, esta tésis no se demuestra, pues lo que del conjunto de circunstancias y sucesos de aquel se deduce, es que el cumplimiento de la ley moral se toma por locura, no por sí mismo, sino por las circunstancias especiales que lo rodean. Y con efecto, si los personajes del drama juzgan loco al protagonista, no es tanto por la extraviada resolución que en pró de la justicia adopta, como por la imposibilidad material de probar la verosimilitud del hecho en que la funda. Avendaño vá á un manicomio, no por querer renunciar á un nombre y unas riquezas que no le pertenecen, sino por no poder probar que no le pertenecen verdaderamente. Lo que en el drama se prueba es que el hombre está sometido á la ley inexorable de la fatalidad.

Con efecto; supóngase que el documento auténtico en que consta la irreparable desgracia de Avendaño no hu-

biera desaparecido, y nadie lo tendría por loco, sino por santo; pues todos los personajes creen que santo sería si su resolución se fundara en motivos reales. La idea de que está loco surge, es cierto, en la mente de los suyos por lo extremado de su resolución; pero, aunque deplorándola y condenándola todos, fácilmente se arrepintieran de su precipitado juicio si él presentara la prueba de su desgracia. Sólo cuando no la presenta es cuando convienen en la realidad de su locura.

Hé aquí el grave, el imperdonable defecto de *Ó locura ó santidad*. El pensamiento moral parece á manos de la acción dramática; el dramaturgo mata al moralista; la tésis no se prueba y el pensamiento queda falseado.

Pero no es esto sólo. Al pensamiento le daña también la exageración con que está presentado. Por más que ha hecho el Sr. Echegaray, en su personaje hay algo que traspasa los límites de lo racional; su sacrificio tiene algo de locura. Ciertamente que ni el nombre que lleva, ni los bienes que le pertenecen, son legítimamente suyos; pero no menos cierto que el problema que se plantea á sí mismo tenía solución racional y prudente. Obligado estaba á devolver aquellos bienes; quizá también á abandonar su nombre, aunque con usarlo á nadie perjudicara; pero ¿cómo no podía cumplir este deber sin menoscabo de afectos carísimos? ¿No podía confiar el secreto á los parientes perjudicados por la suplantación hecha en provecho suyo, devolverles sus bienes y aun abandonar su nombre, sin arrojar una mancha sobre su madre

verdadera y sobre la supuesta, ni lanzar en la deshonra á su esposa y su hija? El conflicto de deberes que hay al parecer en aquel problema ¿no puede resolverse? ¿Tiene derecho Avendaño á deshonrar á toda su familia, incluso á la misma á que ha de favorecer su resolución, y está obligado á resolver con ruidoso escándalo lo que en sigilo y con prudencia puede resolverse? Hé aquí lo que no vé Avendaño, ni ha visto el Sr. Echegaray tampoco; por eso los personajes que al primero rodean tienen razón al creerle loco, y por eso el segundo no ha podido resolver el problema que en su drama ha querido plantear.

La virtud de Avendaño llega á una exageración notoria, y esto desvirtúa su carácter y quita todo efecto moral al drama, porque al sacrificar Avendaño la felicidad y la honra de los suyos á un supuesto deber que no le obliga á tanto, más tiene de Quijote que de hombre racional y prudente. Otra vez aquí el drama borra el pensamiento moral, perjudicado por la exageración del carácter del protagonista.

Mucho hay que censurar en este carácter. Su estóica rigidez flaquea en favor de su madre, pues dada su austeridad no debiera dilatar su revelación hasta el momento en que aquella no corriera peligro; y siendo así, ¿por qué no flaquea ante el amor de su hija, que debiera ser mucho más fuerte que el de la madre? Es más: aquel carácter ó es de hierro ó no se concibe; aquella inflexibilidad en la abnegación requiere un alma

de bronce; ¿cómo llora y se abate y gime á cada paso? Compare el Sr. Echegaray á Avendaño con Guzman el Bueno, y verá cómo han de concebirse y representarse caracteres de tal naturaleza.

Culpable es tambien el Sr. Echegaray por haber escrito aquel tercer acto, lastimosa caída despues de los que le preceden. El horror trágico de la situación capital del drama, consiste en la imposibilidad de que nadie crea en la cordura de Avendaño; no cabe concebir situación más conmovedora y patética, y el mero hecho de concebirla, basta para reconocer al vigoroso génio del Sr. Echegaray. ¿Por qué, recordando pasados resabios, ha rebasado la línea que separa á lo trágico de lo horrible y á lo patético de lo repugnante, trazando aquel espantoso tercer acto? ¿Qué necesidad tenia de que la familia de Avendaño lo hiciera encerrar despiadadamente en un manicomio? ¿A qué conducen aquellos horribles loqueros, y aquella espantosa escena final, en que los espectadores se sienten estremecer hasta la médula de los huesos ante aquella esposa que se niega á abrazar á su infeliz marido, aquella hija violentamente arrancada de los brazos de éste, aquella brutal lucha con médicos y loqueros, y aquellos ahullidos del protagonista que resuenan lúgubrementemente en el alma del espectador? ¿Cuándo se convencerá el Sr. Echegaray de que esos recursos no son legítimos ni artísticos?

Declarados estos gravísimos defectos del drama, reconozcamos sus bellezas. La concepción (aparte de sus

lunares) es grandiosa, eminentemente trágica, digna de un génio de primera fuerza; la misma exageración del carácter de Avendaño, con entrañar una inverosimilitud notoria, imprime á la obra un sello de indudable grandeza, porque la exageración del bien podrá no ser digna de imitación, pero sí de admiración y simpatía. El drama, falto en general de movimiento, se desarrolla con una lógica, una naturalidad, una verosimilitud desacombradas en el Sr. Echegaray; no hay recursos falsos, ni amañados artificios, ni monstruosas inverosimilitudes; todo es posible y real. Las situaciones finales de los dos primeros actos son admirables; como la del último es trágica y patética, prescindiendo de los detalles repugnantes que la afean. Las figuras, en general, están bien tocadas, siendo muy bella la de Inés. Algunas escenas están llevadas con admirable ingénio, incluso la de los loqueros, repugnante, pero muy bien desarrollada.

El Sr. Echegaray ha hecho mal en abandonar el verso por la prosa. La que emplea en su drama peca de amanerada y sentenciosa y quita vida y colorido al diálogo. Y es que, por regla general, nuestros dramáticos, acostumbrados al verso, no aciertan á manejar el diálogo prosáico.

En resúmen: el drama del Sr. Echegaray, con todos sus defectos, revela, á nuestro juicio, un progreso en su autor, tanto por encerrar un problema moral de verdadera importancia, admirablemente concebido, defectuosa pero grandiosamente desenvuelto, como por estar condu-

cido con naturalidad y verosimilitud y sin caer en recursos falsos ó de mal género, excepto en el tercer acto que, bien refundido, no sería, como es hoy, un lunar lastimoso de la obra. Es que al Sr. Echegaray le sobra génio y le falta talento dramático; por eso su drama no resulta hecho ni su pensamiento se demuestra en él; por eso produce al finalizar una impresión ingrata en el ánimo del público; por eso es más grandioso que bello; por eso, en fin, con ser un progreso, todavía no es el grado de perfección á que puede y debe aspirar el asombroso génio del Sr. Echegaray.

La ejecución excelente, distinguiéndose las señoritas Boldun y Contreras.

30 de Enero de 1877.