

928
T

PQ6569
F4



FONDO
RICARDO COVARRUBIAS

Es PROPIEDAD

CAPILLA ALFONSINA
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
U. A. N. L.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
FONDO RICARDO COVARRUBIAS

D. MANUEL TAMAYO Y BAUS

Nació en Madrid en 1829.
Es hijo de actores: de D. José Tamayo y Doña Joaquina Baus y Ponce de León. Un mundo singular de casas y torres, árboles y peñascos, ciudades y paisajes que iban y venfan, que subían y bajaban, admiró sus ojos é inquietó su imaginación cuando niño; sus primeros libros fueron papeles de actor y comedias impresas; cuanto oyó en el albor de su vida inteligente le habló de actores, autores, públicos, aplausos y coronas. Así es que fué asombrosa su precocidad; así es que, á pesar de sus varias aptitudes para todos los ramos de la literatura, sólo ha pre-

tendido ser autor de comedias. El teatro, para Tamayo—amantísimo de la familia más aún que de la gloria—es una patria.

A los ocho años estudiaba las literaturas extranjeras, y traducía ó arreglaba—sin dar su nombre—piezas cómicas, representadas luego por sus padres. Alcanzó su primer triunfo personal con una refundición de *Genoveva de Brabante*... La compañía de sus padres actuaba en Granada; gustó la obra, y como por entonces acababa de iniciarse en Madrid la costumbre de llamar á los autores, el público le llamó. Un niño de diez años, simpático y ruboroso, entró en el palco escénico traído de la mano por su misma madre que tanto había contribuido en la representación á su triunfo. Era Doña Joaquina Baus de presencia gallarda, de noble rostro, de cabal hermosura, de acendradas virtudes; tan actriz como señora; eminente en las dotes de naturaleza, en las de la inteligencia y en las del corazón... Entre los aplausos de la gente granadina y la emoción de los demás actores, comíase á besos y bañaba en lágrimas el rostro de su hijo.

D. Antonio Gil y Zárate era por entonces autor dramático afamadísimo. Había empezado su vida literaria con grandes arranques de

libertad, y habíase vengado de los eclesiásticos—que negaron aprobación á sus tragedias en la censura—creando un horrible tipo de fraile. Pero había entrado en la Administración, reposádose en importantes cargos públicos, y poco á poco se iba transformando de poeta clerófobo en conservador digestivo. El polvo de los expedientes no hay duda que llena la atmósfera de átomos conservadores. Era pariente de Tamayo y le dió un empleo, siendo todavía muy joven. A los diez y nueve años, Tamayo contrajo matrimonio con Doña María Amalia Maiquez, sobrina del célebre actor, y en cuyo elogio hablan las obras mismas de su esposo, pues no sería posible que su filosofía respirase las virtudes que difunde, si él no las hubiese encontrado en su compañera y en su casa.

La primera obra original de Tamayo es *El 5 de Agosto*. Fué representada en el teatro de la Cruz en 1848, con aplauso, dice la portada del libro. La representaron sus padres. Fué su primera y última equivocación. La moda ó el hervor de la sangre le llevaron por el camino del más lúgubre romanticismo. Los personajes y las pasiones de su drama son repulsivos ó infantiles; el argumento es desordenado y es-

cabroso; hay deformidades físicas, puñal y veneno; la versificación es desmayada y presuntuosa. Esta obra fué una calaverada de la juventud.

Tres años después (1852), y en el teatro de Variedades, se puso en escena el drama en cinco actos y en prosa titulado *Angela*—obra elogiada y combatida con igual ardor.—Produjo efecto extraordinario por su interés. El autor dijo que su intención había sido pintar la maldad atormentada por las furias que ella misma engendra, conspirando á su propia ruina, castigada por la justicia de Dios y perdonada luego por su misericordia. Estos propósitos filosóficos no hubieran salvado la obra si él no hubiese empleado año y medio en construir su drama, y si el estilo no hubiese puesto de realce el mérito de la construcción. Vemos ya iniciarse en esta producción la prosa castiza, breve y dogmática del futuro académico. *El 5 de Agosto* había sido una irrupción brillante; *Angela* era una conquista del talento. Ya no representaron esta obra la Baus y D. José Tamayo. La representaron Doña Teodora Lamadrid y D. Joaquín Arjona. Bella, inteligente, distinguida, mujer y dama, mucho más dama que mujer, la Teodora había nacido para in-

terpretar las mujeres y las damas de Tamayo, respetuoso y honestísimo en sus tipos del bello sexo... Más favorecido por la naturaleza en las dotes intelectuales que no en las físicas, Arjona era todo pensamiento, estudio, labor; á fuerza de talento había llegado á ser elegante, siendo, como era, de figura vulgar; á fuerza de expresión, convencía en sus papeles de galán. Se diferenciaba de los demás actores en que siendo, como era primoroso en los detalles, abarcaba el conjunto de la representación; pensaba por todos los actores; explicábales su propio valor artístico dentro de una obra; armonizaba voces, ademanes y actitudes; hacía hombres de carne y hueso de muñecos de palo. Todos los actores tenían talento mientras formaban parte de su compañía. La Teodora y Arjona habían nacido providencialmente para ser los actores de Tamayo.

Algunas críticas violentas le dieron ocasión para insertar un prólogo en la edición de *Angela*, exponiendo sus ideas acerca de los *arreglos*. Dijo que su obra, aunque inspirada en *Intriga y amor*, de Schiller, podía considerarse suya, pues casi todas las situaciones, la palabra y el pensamiento fundamental, eran nuevos; probó que siempre se han considerado

originales aquellas producciones á quienes el poeta infunde nuevo espíritu; demostró que la *originalidad* no ha existido en los mayores poetas ni en sus mejores obras. Pero este prólogo contiene algo más interesante, su profesión de fe literaria. Nos dice que en el estado en que la sociedad se encontraba era preciso llamarla al camino de su regeneración, despertando en ella el germen de los sentimientos generosos; que era indispensable luchar con el egoísmo, para vencerlo con la eficaz ayuda de la compasión; que el teatro y los autores deben encaminarse á realizar fines tan altos; que para realizarlos, todos los géneros son buenos; que él en su drama y en sus futuras obras se los propondría. «¡Los hombres, y Dios sobre los hombres—dice—este es mi símbolo!... Muchas amarguras me aguardan. Joven soy, constancia tengo; la fe suplirá lo que no alcance la inteligencia. ¡Tal vez llegue!» ¡Palabras proféticas!

Pero *Angela* había sido la producción del hijo del teatro, criado entre bastidores, que quiere fijar las miradas de la multitud y embriagarse de aplausos. Conseguido esto, volvió á sus ensueños de poeta, y aspiró á ser consagrado por los sumos sacerdotes del arte. Escri-

bió *Virginia*, tragedia en cinco actos. Vióse entonces con admiración, que por el sólo esfuerzo de su voluntad se había formado súbitamente. Esta tragedia me parece la más bella estatua del clasicismo español. La erudición en ella es como de viejo; pero corren por el mármol antiguo vetas sanguíneas que le dan aspecto de diosa viviente; no se puede ser completamente viejo á los veinticuatro años. Aquel desorden poético, aquellas crespas terribilidades de *El 5 de Agosto* no presagiaban esta corrección irreprochable, este sentir cándido y robusto, esta serenidad olímpica; *Virginia* está escrita con el cincel de Fidias. Así como en *Angela* había sacrificado al efecto la delicadeza de su gusto, sacrificaba en *Virginia* sus convicciones de autor moderno para lograr el difícil elogio del clasicismo. El sabía bien—y él lo afirmaba en carta dirigida al Sr. Don Manuel Cañete, crítico ya de autoridad en aquel tiempo y fraternal amigo suyo—que para fijar la atención y conmover el alma de un auditorio del siglo es preciso retratar su vida, su agitación, su manera de ser, este indefinible conjunto de miseria y grandeza. Sabía que para interesar y conmover, como el drama, es preciso que la tragedia pierda algo

de su severidad majestuosa. No lo quiso hacer, sin embargo. Sin duda—como dejó advertido—complacíase en un estudio de académico, en una restauración del arte antiguo. Si eligió á Virginia mejor que á Medea, fué porque Virginia representaba dos virtudes, *el amor á la honra y á la libertad*. Son palabras suyas. Pero dentro del molde clásico ha sentido ingenuamente los caracteres romanos, en cuanto tienen de eterno por la naturaleza y de lógico por su época. Esta obra fué «su mayor delicia y su más cruel amargura, alimentó casi exclusivo de toda su alma». Tuvo presente al escribir su tragedia, las de Alfieri, Latour de Saint-Ibars, Leopoldo, Montiano y Ledesma, y la traducción que del primero hizo Solís. Sistemáticamente se apartó en cuanto cabe de sus antecesores. Virginiu y Virginia, especialmente, no son tipos convencionales de una Roma evocada, sino verdaderamente humanos. Las tragedias antiguas, más parecen narraciones que obras teatrales; la de Tamayo es completamente escénica; se compone de cinco actos, no tan sólo de cinco romances endecasílabos. Su versificación es musical, correctísima, sin afectación, raudal purísimo que no se enturbia ni cuando refleja

las tempestades. Aseguran personas de autoridad que Quintana decía de *Virginia*: «¡Es la primera tragedia española!» Fué representada en el teatro del Príncipe en Diciembre del 53, y uno de los más altos triunfos que puede ambicionar un poeta. Fué grande también el número de representaciones. Sólo tuvo elogios la crítica. Arjona presentó la tragedia con toda la verdad local que los medios materiales y artísticos entonces permitían. Y la literatura nacional recogió el libro para estudio, deleite y admiración de las generaciones.

Existió en España la ricahembra Doña Juana de Mendoza; abofeteada por un amante á quien despreciaba, se casó con él, á fin de que nunca pudiera decirse que había puesto la mano en su rostro quien no fuese su marido. Fué tan celosa de su honestidad, que por haberse atrevido su secretario á escribirla un billete de amor, dispuso que colgasen al audaz frente por frente de su castillo... De la meditación poética de esta figura nació *La Ricahembra*, drama representado un año después en el Príncipe, y escrito por Tamayo, en colaboración con D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, varón sapientísimo á quien sus amigos llamaban *El Viejo* á los veinte años y que llevó

á esta obra los tesoros de su erudición caballescaca. *La Ricahembra* tiene la grandiosidad de las Sibilas de Miguel Angel. «Es—ha dicho el Sr. Cañete—el símbolo de la mujer fuerte; símbolo que descansa en las cuatro virtudes cardinales; fortaleza, prudencia, justicia y templanza.» La figura histórica queda suavizada en el drama, sin detrimento de su pristina belleza. La Ricahembra lo sacrifica todo á los respetos de su posición; pero al vencer sus pasiones consigue ser dichosa y hace dichosos también á cuantos la rodean. Cuando hablan los personajes nos creemos en pleno *Romance-ro*; los episodios escénicos resucitan en nuestra imaginación—como una serie de tapices—la Edad Media. Asistimos á la coronación del Feudalismo por la Poesía. Los demás personajes son endebles, relativamente. Domina [la Ricahembra como las catedrales dominan los pueblos. Representada de nuevo esta obra en 1874, se vió que conservaba todo su antiguo valor. Es y será inalterable como las tablas de Alberto Dureró, á las cuales se parece.

Pero la Ricahembra tiene sobrado espíritu de varón. Como las figuras decorativas, es propia para elevar el pensamiento; demasiado

gigantesca para conmóver... Las otras mujeres de Tamayo son más humanas. Y—como si quisiera probárnoslo—hacía representar algunos meses después (1855) *La locura de amor*. Volvamos los ojos un instante hacia la Historia.

No bien llegó á Flandes la hija de los Reyes Católicos y vió á su prometido, quedó como hechizada por él. Felipe era robusto, ágil, hermoso, aficionado á los ejercicios corporales, sensible de corazón, franco, liberal. Doña Juana no había merecido de la naturaleza tantos favores, y de su ánimo poco puede decirse, pues todos sus sentimientos desde aquel punto volviéronse amor. Felipe, sin embargo, no tenía entre sus méritos la constancia. Los galanteos, los placeres llenaban su vida, sin que jamás pensase en haber nacido para el arte sereno de gobernar. Si moría por las bellas, claro está que no podía morir por doña Juana. Su indiferencia avivó el amor de la española, y como española, aunque princesa, tuvo celos, recriminó á su marido, persiguió á sus queridas. Vinieron á España por un camino de fiestas y regocijos; fueron aclamados herederos del trono, y Doña Juana se creyó para siempre dueña y señora de su esposo... Pero

los rígidos hidalgos de Castilla y de Aragón, las orgullosas damas de la corte hicieron suspirar á Felipe por sus amigas y cortesanos de Flandes, y sin oír los ruegos de su mujer ni de Isabel y Fernando partió... La imaginación de aquella pobre princesa le seguía en su camino por el mar, en su llegada á tierra, en sus coloquios con las damas, en su olvido del amor y de la fidelidad que le debía, y con estas imaginaciones volvióse loca... ¿Loca? Hé aquí el punto histórico difícil; hé aquí el misterio no despejado aún; hé aquí la poesía y el interés del drama.

¿Es locura amar al hombre hermoso, pedir constancia en el marido, no querer separarse de su lado, pensar, vivir, morir por él, cortar la esposa los rizos hermosos de la concubina, no atender á los cortesanos, ni á los nobles, ni á los ministros, ni á la conservación del reino y el bien de sus vasallos, por atender al cuidado del amor? ¿Es locura en la mujer que tanto ama intentar huir para buscar al esposo que la dejó abandonada, y cuando al fin le posee de nuevo, y le alza sobre el trono, y le ve morir... es locura en ella creer que vive aún, que no ha podido fenecer? ¿Es locura pasar entónces días y no-

ches velándole, acompañar su féretro por campos y pueblos, abrir muchas veces el ataúd para ver el rostro tan querido, y durante cuarenta y nueve años guardar y amar el cuerpo yacente, como se le guardó y amó cuando vivía?... ¿Es locura? Los historiadores dicen que sí; dicen los poetas que no.

Esta sombra poética se alzó ante los ojos de Tamayo, como la musa de sus castas inspiraciones. Sus convicciones dramáticas encontraron la mujer que las sintetizaba. La naturaleza y la moral se fundían en una sola apoteosis. Doña Juana enloqueció de amor, pero de amor honestísimo, de amor por su esposo. Los efectos dramáticos iban á resultar subyugadores, como nacidos en la pasión amorosa é iluminados por la dulcísima claridad de la virtud.

Pudiera afirmarse que no tenemos en nuestra literatura un drama histórico, tan histórico como *La locura de amor*. Es histórico por los sentimientos, por los caracteres y hasta por su misma prosa, más justificada que en ninguno de Tamayo; por la seriedad del propósito, nunca extraviado en arranques fantásticos de poesía; porque después de tantos siglos es el mejor comentario de aquella misteriosa historia. Magníficos dramas históricos tenemos, pero

son como *La Ricahembra* — arqueológicos, y se salen del marco de la declamación, y parece como que reclaman la ópera — ó son nada más que brillantes fantasías sobre lo pasado, en que los personajes antiguos conservan su nombre, pero no su espíritu, y donde frecuentemente se les hace amar lo que aborrecieron, aborrecer lo que amaron; cometer adulterios y crímenes feroces de que están inocentes ó realizar magníficas acciones por caprichoso placer que tiene el autor de rehabilitarlos... Después de haber visto representar el drama de Tamayo y, después de haberlo leído, repasad la historia de la regencia de D. Fernando y del reinado de Carlos de Gante, y al considerar los provechos que uno y otro hubieron de la locura de Doña Juana, decid si se la creyó loca porque no fuese reina, ó si no se quiso que fuese reina por ser loca.

Sobre el espíritu tradicional de esta figura, tiene el drama de histórico cuantos detalles de Doña Juana, de la política de Fernando y del archiduque, de las intrigas palaciegas, de la lealtad del pueblo con la reina, de la grande anarquía de los Estados pueden darle interés y decorarle noblemente, sin que la erudición abruma el argumento, entorpezca la rapidez

de la acción ni la progresión magnífica de las situaciones. Y estas noticias de las costumbres, personajes, negocios, guerras, desdichas y venturas de aquella época, vienen de tal modo envueltas en el diálogo, ya opulentísimo, ya sobrio, que jamás el historiador aparece sobre el poeta. Cinco actos tiene este drama: las situaciones se eslabonan lógicamente, con originalidad suma, creciendo desde la simple exposición á la comedia de intriga española, á la iniciación del drama, á la rehabilitación de Doña Juana como reina, á su mayor desventura como mujer. ¿Dónde podremos encontrar escena de tan hermosa fiereza como aquella en que la reina, por los celos de la hija del rey moro, coge dos espadas y la arroja una de ellas para que se defienda, porque quiere matarla? ¿Ni final tan bello como el del acto tercero, cuando al saber que se la tiene por loca y preguntar á todos si creen que ha perdido la razón, viendo que todos callan, dice gozosa: «¿Entonces todo sería obra de mi locura y no de la perfidia de un esposo adorado?» Pero hay más sublimes palabras aún: las del final del drama. «Su cadáver es mío; quitad, apartaos. ;Mío nada más! Le regaré con las lágrimas de mis ojos; le acariciaré con los besos de

mi boca. ¡Siempre á mi lado! ¡Él muerto, yo viva! ¡Y qué! ¡Siempre unidos! Sí, muerte implacable, burlaré tu intento. Poco es tu poder para arrancarle de mis brazos... ¡Silencio, señores, silencio!... ¡El rey se ha dormido, silencio! No le despertéis. ¡Duerme, amor mío, duerme... duerme!» ¡Oh, si hubiese escrito *La locura de amor* Schiller ó Shakespeare!

Un literato ilustre, al preguntarse si *Locura de amor* es de una escuela determinada, responde que no; que es fruto de todas las literaturas; que tiene la concisión y sencillez del teatro griego, la incisiva expresión de los afectos del teatro inglés, el idealismo de la pasión y la profundidad de pensamiento del teatro alemán, el arte de interesar, el artificio y destreza para combinar y desarrollar la fábula del teatro francés, y la ternura, galantería, estilo, brillantez y boato del teatro español. Tantos elogios en la pluma de un amigo fraternal pudieran ser sospechosos, si la crítica más desapasionada no los reconociese también como justos.

Este drama fué representado á beneficio de la Teodora en 12 de Enero de 1855, y uno de sus famosos éxitos. Vistióse la escena con pro-

piEDAD y riqueza de que no había ejemplo, y desplegaron *lujo extraordinario* las Sras. Lamadrid y Rodríguez, y los Sres. Arjona, Tamayo y Ortiz. La crítica se congratuló de que la revolución de Julio hubiese dejado cesante al autor de *La locura de amor*, puesto que así pertenecía por entero al teatro. Como se ve, Tamayo ha sido *mártir* de la política liberal, que, como toda política, no tiene sentimiento estético ni artístico, y sustituirá siempre al mayor poeta con cualquier partidario consecuente. Francia, Portugal, Inglaterra, Italia, Alemania, han traducido *La locura de amor*: homenaje que debían rendir también más tarde á *Un drama nuevo*.

El gusto francés del día influyó en la creación de un drama *bourgeois*, por decirlo así: *Hija y madre*. Se estrenó el mismo año, en Diciembre. Es un drama de esos que llenan el teatro muchas noches y quedan de repertorio, no por sus raras condiciones de pensamiento y labor, sino por la generosidad de sus pasiones. Drama de autor de oficio.

Un pobre gaitero tiene una hija, la cual se fuga y casa con cierto conde: esta condesa tiene á su vez una niña que le roban los secuestradores; el gaitero la salva—sin

saber que sea su nieta — y con ella recorre los pueblos pidiendo limosna. Padre, hija y nieta se encuentran por fin, y este encuentro da ocasión á escenas interesantísimas, conmovedoras, que hacen llorar y reír; mezclándose las risas con las lágrimas. Es más sencillo en su forma que las producciones anteriores, aunque su prosa sea de literato. En Tamayo el lenguaje propio siempre por las ideas, no siempre lo es por la forma. Tiene el envidiable defecto de hablar siempre demasiado bien. Alguna vez en este drama, como en otros, sacrifica la verdad á la belleza, por alto concepto de la humanidad. *María*, que hizo la niña Tirado, y *Andrés*, el gaitero, desempeñado por Arjona, son personajes de artificiosa sencillez, dignos del estudio de los autores.

Para el arte son buenas todas las tesis, y con igual aplauso consigue defender el pro y el contra si defiende uno y otro con igual ingenio y con sentimiento y estudio de la realidad. Por eso los poetas se complacen en sublimar como virtud una pasión y en execrarla luego. El amor celoso fué magnificado por Tamayo en la *Locura*; al amor celoso combate y escarmienta en *La bola de nieve* (1856). Hay en este drama encomiadísimo un proble-

ma escénico difícil de resolver. Al levantarse el telón, *Fernando* está enamorado de *Clara* perdidamente, *María* apasionada por el hermano de *Clara*, *Luis*. Al concluir la obra, *María* y *Fernando* son marido y mujer, no por conveniencia de intereses, no por un pique de amor propio, sino porque durante el desarrollo de la obra *Fernando* ha dejado de amar á *Clara* y sentido amor por *María*, y porque *María* ha cerrado su corazón al cariño de *Luis*, abriéndole al de *Fernando*. Y esta inopinada transformación se ha realizado justificada y naturalmente. Los celos de los dos hermanos han bastado para que sus amantes caigan del amor en el aborrecimiento. Víctimas de iguales infundadas sospechas, conturbados por una igual desdicha, mutuos confidentes de su desventura, lo semejante de su situación y de sus caracteres engendra en ellos un sentimiento más vivo que la amistad, un razonado, inevitable, intensísimo amor. Del absurdo ha nacido la realidad; sin los furiosos celos de los dos hermanos, *Fernando* y *María* no se hubiesen amado. La sola exposición de este pensamiento nos advierte, como dije, su difícil realización en las tablas. El novelista dispone del tiempo á voluntad, y

en una sola página puede comprender años. La imaginación del lector une todos los contrastes, y nada encuentra violento, porque todo lo explica el correr de los días. Mas en las tablas juzgan los ojos y los oídos más que la razón ni la fantasía, y los ojos y los oídos se resisten á estos cambios, por así decirlo, de naturaleza. Preciso es reunir, como Tamayo, á la pintura de la realidad exterior las fórmulas íntimas del sentimiento. Y lo que más admira es la sencillez con que realiza estas recónditas transformaciones. Parece tratarse de un juguete escénico, de la reproducción de un cuadro doméstico de la vida cortesana, elegante y ligera, en que el elemento cómico tiene sobre el dramático natural preponderancia. La risa no cesa un punto hasta que de súbito salta la sangre, y la catástrofe estalla como el trueno sobre luminoso cielo de verano. Esta comedia trae algo del olor á cedro del arca de Moratín, del aromático espliego de Bretón, del perfume de los guantes amarillos de Ventura de la Vega; pero como sucede siempre en las producciones de nuestro autor, español, clásico, discreto, formista como ellos, de cuando en cuando, sobre estas bellezas sociales y cultísimas estallan terribles crudezas,

que serían bárbaras si no fuesen sublimes. Aquel *¡Ea, mátale por Dios!* que en arrebatado de sus celos dice Clara á su hermano, refiriéndose al amante que adora todavía, nada tiene que envidiar á las frases más hondas ni más célebres del naturalismo ni de los románticos. Respecto de la intriga, del arte de preparar los efectos, de la montura de los chistes, de las caídas de telón, del diálogo y de sus versos, *La bola de nieve* manifiesta el perfecto equilibrio de este gran cerebro de nuestro teatro.

Pero sin dejarnos arrastrar de la corriente histórica, abramos un paréntesis: Tamayo, ¿es mejor versificador que prosista? ¿Es mejor prosista que versificador? Difícil es dilucidar este punto. En la prosa y en el verso es igualmente castizo, sencillo, conciso y brioso... La única distinción que me permitiré hacer es que me parece menos académico en verso que en prosa. Tiende á humanizar la poesía y á ennoblecer el lenguaje prosáico. Pero desde ahora tendremos que juzgarle solamente como prosista. Y en esta resolución se revela un carácter. El cree, sin duda, que la prosa por ser libre y vulgar, es el metro del autor dramático, y le basta saber que ha vencido todas las

dificultades de la versificación, para renunciar á ella. El ejemplo de Schiller y de Goëthe le seduce más que el de los antiguos. Para él, la poesía y el teatro son dos cosas distintas que se vienen confundiendo desde hace dos siglos; hoy más que nunca, porque, á la verdad, los dramas y las comedias de hoy son hilvanes de poesías. El teatro es para él representación de sucesos verosímiles lógicamente desarrollados; las ideas le parecen más dramáticas cuanto menos se las desnaturaliza... Romperá, pues, su lira: ha experimentado sus engañosas seducciones; alguna vez divagando de uno en otro consónante, y viendo nacer y enredarse caprichosamente nuevas ideas entre la brillante espuma de las ondas musicales del verso, se ha encontrado muy distante de su punto de partida y perdido en un piélagos de sirenas... No ha considerado entonces que también el público se encantaría con tales divagaciones, y que cubriría los errores del autor drámatico con las ovaciones concedidas al poeta. Los aplausos injustos entristecerían á Tamayo... El se propone redimir al público de la convención, de la mentira. Desde hoy, pues, sólo hablará en prosa: de ese modo dirá lo que quiere decir, sin brillantes de adorno, sin hidró-

picos ripios. Poesía no ha de faltarle. Una cosa es poesía y otra verso. La prosa del Amor, de la Fe y la Caridad es poesía.

Hé aquí el primer periodo de la vida dramática de D. Manuel Tamayo y Baus. Una pieza, *Huyendo del perejil...*, vino á cerrarle: ¡esmalte lindísimo, como todos los entretenimientos de sus ocios! En las obras pequeñas, Tamayo es como Meissonier: en chico hace grande. Ya lo demostrará, de nuevo, con el popularísimo proverbio: *Más vale maña que fuerza*. Después de haber registrado las obras de su primera personalidad, registraremos las de *D. Joaquín Estébanes*. Estos dos periodos están divididos por el sitio de la Academia Española. En 1858, y por voto unánime, fué designado para el sillón que habían resentido ya con su peso el ministro D. José de Carvajal y Lancaster, el Duque de Alba, el Marqués de Santa Cruz y García de Arrieta. Había *aspirado á descender* como decía Luis Pablo Courier en ocasión semejante. En 12 de Junio del 59 tomó posesión, dándole la bienvenida el señor Fernández-Guerra, su hermano en amistad y en letras, y el mayor de sus admiradores. Como era lógico, Tamayo escogió para su discurso un tema dramático: «Las criaturas fac-

ticias, para ser bellas, han de ser formadas á imagen y semejanza de la criatura viviente.» Sabido es lo que son estos discursos de recepción; suelen ser las peores obras de los recién entrados, y bastarían para anular su elección si se pudiese anular. Esta vez no fué así. Su discurso es notable por su estilo y su doctrina, muy amplia en aquellos tiempos académicos. Los dramáticos más revolucionarios del día pueden aceptar sus afirmaciones si se proponen el arte bueno y bello: dentro de su criterio cabe lo clásico y lo romántico, y caben Calderón y Shakespeare, Schiller y Moratín. Entre el arte antiguo y moderno, está por el moderno: el primero le parece semejante á sereno lago contenido en cerco de flores de poco profundas y al par cristalinas aguas; el moderno, al mar, nunca del todo quieto, sin valla que, al parecer, le limite... Para él no es el teatro copia de lo real, sino invención de lo verosímil; se debe llevar á las tablas lo natural, no lo raro; caracteres, no caricaturas; hombres apasionados, nunca monstruosos. La gran poética que ha de estudiar el autor dramático, escrita se halla en el corazón del hombre por mano de Dios.» En la edad contemporánea reciben por igual sus admiraciones el Duque de Rivas con su *Don*

Alvaro—del cual puede encontrarse algún recuerdo popular en *La Locura*;—Hartzenbusch en *Los Amantes*, Bretón por su *A Madrid me vuelvo*, y Ventura de la Vega con *El Hombre de Mundo*. Este discurso tendría importancia desde luego por sólo una de sus afirmaciones, original y exactísima: «Moratín no es clásico, sino romántico á pesar suyo.» Se ve, pues, que Tamayo en 1859, y ante la congregación espantable y meticulosa de los académicos, proclamaba la libertad del arte, pidiendo tan sólo que los desórdenes fuesen bellos y la naturaleza poética.

Su tío Gil y Zárate le creía demasiado joven para figurar entre los *inmortales*. Necedal, que había contraído amistad estrechísima con Tamayo, y que el año anterior le había dado una plaza de oficial en Gobernación, contestó á Gil: «Lea V. *Virginia* y verá V. si tiene edad para ser académico.» Parece que el sobrino, en su modestia, pensaba lo mismo que el tío. Pruébalo su resolución de adoptar un pseudónimo en sus obras del porvenir. Por otra parte, á Tamayo le pasa algo de lo que le ocurría á *Figaro*, el cual se avergonzaba de que le hablasen de sus obras, viendo en ellas siempre con su gran instinto crítico, ya defectos

en que nó reparaba nadie, ya las superiores bellezas que en ellas pudo realizar y que nó había realizado; Tamayo, como Larra, tiene un alma en extremo ruborosa, y cuando va por la calle procura sortear á sus elogiadores. Su modestia, pues, y su amor á la literatura por sólo el inefable y recóndito placer que la creación de la belleza difunde en su alma, le decidieron á renunciar á su ya glorioso nombre. ¡Y bien demuestra cuán elevado espíritu le llena el pecho haber sabido guardar su secreto años y años entre la seducción constante de la amistad, del aplauso y de la fama!

En la noche del 25 de Octubre de 1862, un público selectísimo aguardaba con impaciencia en el teatro de Lope de Vega la representación de una comedia, *tomada del francés*, titulada *Lo Positivo*, y acerca de cuya elaboración misteriosa se hacían comentarios. Los que se daban por mejor enterados decían ser de D. Joaquín Estébanez, pseudónimo, sin duda, de algún escritor conocido; y, en efecto, ese fué el nombre que anunció un actor cuando el público, enamorado de la obra, llamó al autor repetidas veces. ¿D. Joaquín Estébanez? ¿Quién es ese caballero? se decían todos... Y los conocedores de la literatura contestaban:

¿Quién ha de ser? ¡Tamayo! Y alguno caía en la cuenta de que la famosa Baus se llamaba Joaquina y que Estébanez era el último de sus apellidos. En efecto, Tamayo había cambiado de nombre, pero no de naturaleza literaria y artística; y el misterio era tan descifrable, como si un jardinero cambiase de nombre á las rosas... sin cambiarlas. Aquel arreglo no podía ser de nadie más que del príncipe del teatro contemporáneo, dominador de las obras ajenas como de las propias, tan feliz en el saber crear, como en saber desbrozar, transformar y engrandecer cuanto encontrara de su gusto ya creado. *Lo Positivo* es una imitación de la comedia de Leon Laya *Le Duc Job* estrenada en París, año de 1859. *El Duque Job* tiene *once* personas, cuatro actos y cincuenta escenas. En *Lo Positivo*, el número de personas está reducido á *cuatro*, á veinticuatro el de escenas, y el de actos á tres. El diálogo es casi nuevo; los caracteres y el desarrollo de la acción difieren no poco, y sin vacilación puede asegurarse que el pensamiento moral aparece más concreto. Es tan conocida esta producción—modelo tal como la hemos visto del realismo más simpático y de la poesía más práctica—que parece inútil detenerse aquí en su