



CAPÍTULO XXII

ÚLTIMAS EVOLUCIONES DE LA LITERATURA DRAMÁTICA

Echegaray ¹ y su escuela.

LA revolución de 1868, rebasando los límites de la política y extendiéndose, como invasor Océano, á todas las manifestaciones de la vida social, coincide en la esfera del arte con el eclipse de la inspiración sana y luminosa, con la apoteosis del

¹ D. José Echegaray nació en Madrid el año 1832; pero pasó los de su niñez en Murcia, en cuyo Instituto se graduó de bachiller. Aficionado preferentemente á las ciencias exactas, ingresó en la Escuela de Caminos, descollando entre sus condiscípulos por la aplicación asidua y el ingenio penetrante. A los cinco años, y en el de 1853, terminaba la carrera de ingeniero, siendo destinado sucesivamente á varias provincias, hasta que volvió á Madrid como profesor de la antedicha Escuela, en la que se le confiaron distintas clases de Matemáticas puras y aplicadas. En medio de sus explicaciones, y á la vez que componía luminosos tratados científicos de gran reputación en España, se consagró al estudio de la Economía política, y aún le restaba algún espacio de tiempo para devorar libros de Literatura, bien que no soñase con sus futuros laureles de autor dramático. Al estallar la revolución de 1868 fué Echegaray uno de sus más fervorosos adeptos, y la sirvió como Director de Obras públicas y Ministro de Fomento. Volvió á desempeñar esta cartera en 1872, y pocos meses después la de Hacienda, que hubo de abandonar al proclamarse la República. Emigrado á París, donde compuso su drama *El libro talonario*, Ministro por tercera vez en 1874, y desde entonces alejado de los partidos y de la vida pública, comenzó á escribir para el teatro con una actividad prodigiosa, que no parece agotada hasta la fecha.

vicio, y la prostitución de la Poesía cuyas doradas vestiduras se arrastraban por el lodo de las calles, y de cuyos labios aridecidos sólo brotaron la vulgaridad demoleadora y el chiste obscuro. Ante tan lúgubres perspectiva enmudeció la exigua falange de los que supieron en días más serenos perpetuar las gloriosas tradiciones del Teatro español, invadido entonces por la parodia arlequinesca y las frívolas locuras de Offenbach.

Tamayo, el creador sublime de *Un drama nuevo* y *Lo positivo*, dió por terminada su carrera con la estrepitosa silba que le valieron *Los hombres de bien*; Ayala, que había vendido su primogenitura á los hombres del desgobierno triunfante, arrinconó la lira para no verse obligado á convertir sus cuerdas en azote vengador; los dramáticos de menor talla seguían la consigna del silencio, ó se dedicaban á cosechar los laureles de una popularidad efímera y deshonrosa. Alguna vez cruzaron por las tablas, como fugaces meteoros que servían para que mejor se conociese la abyección general, producciones nuevas de antiguos maestros que se llamaban García Gutiérrez ó Núñez de Arce.

Toda anarquía trae de la mano una dictadura, todo desbordamiento una reacción. Para despertar en el público que se dejaba conquistar por el grosero atractivo de los Bufos el germen de la adormecida emoción estética; para remover las fibras del sentimiento, y sustituir la innoble carcajada por los latidos del corazón, eran necesarios el uso de un procedimiento heroico, el irresistible ataque de nervios, el sangriento aparato de la tragedia con el puñal en una mano y el veneno en la otra, de modo que la violencia de los revulsivos diese paulatinamente lugar á una restauración artística, muy difícil de conseguir por medios directos.

No sé si razonaría así el poeta que desde el puerto de la emigración, y en la hora más crítica de cumplir

el programa indicado, dió á la escena española la primera obra de una serie que lo realiza en todas sus partes.

D. José Echegaray, cuyo nombre comenzó á sonar en la *Gloriosa* de Septiembre como uno de los prohombres del partido radical, y cuyo famosísimo discurso parlamentario sobre el *quemadero inquisitorial* y la *trenza de pelo incombustible* vivirá tanto como la presente generación, después de haber sido comentado en todos los tonos por la prensa callejera, inició en el Teatro una revolución quizá más violenta que la política á cuyos intentos había servido.

No estarán de sobra estos datos para explicar el éxito alcanzado por Echegaray, los odios y los entusiasmos que excita, unos y otros apasionadísimos é injustos, aunque sobrado frecuentes en esta tierra, donde todo vive y se mueve al impulso de una política implacable y tortuosa. En el transcurso de los diecisiete años que Echegaray lleva consagrados á la escena se han oído estallar con inusitado lujo de admiraciones ridículas ó injustificados desdenes todos esos gritos de oposición ó apoyo, conformes á los encontrados sentimientos que á cada uno inspiraba el interés de bandería. Mirado el asunto de lejos, con ojos de serena imparcialidad, es fácil descubrir en él la complicación de un drama de muchos personajes y lleno de peripecias, cuyo desenlace no ha llegado todavía.

Era el año 1874; y cuando el furor bufo declinaba visiblemente, entregó Echegaray su primer obra á la escena. Disfrazóse con el anagrama de Jorge Hayesecca, que pocos descifraron, si bien *El Imparcial* advirtió que no el supuesto desconocido, sino un personaje político muy famoso, era el verdadero autor de *El libro talonario*. Aunque el argumento de la comedia pecaba de vulgar, y las situaciones de violentas y amañadas, los periodistas y revisteros hablaron de ella con elo-

gio y mostrando curiosidad por descubrir al anónimo dramaturgo.

Con esta primera tentativa no entró Echegaray de lleno en el camino que con tanta fortuna había de recorrer; aunque moviendo los resortes de enérgica pasión, aún estaba lejos de las lobregueces iniciadas con su segunda obra, *La esposa del vengador*, drama histórico que, no por su color de época, sino por el tinte caballeresco de la acción y su ninguna conformidad con las costumbres del día, recordaba los tiempos del romanticismo.

Los personajes parecen movidos á impulso de la fatalidad; y si tienen pasiones, no son las que comúnmente agitan á los hombres, sino otras violentas hasta el delirio, pero fríamente razonadoras, y, por lo mismo, innaturales. Lo es mucho la de D. Carlos, el protagonista del drama, al enamorarse frenéticamente de Aurora, la hija de su mayor enemigo, el Conde Pacheco; al sacrificar ese amor en las aras de un odio tradicional dando muerte al Conde cuando comienza á sentir el estímulo de la pasión, y todo en cosa de pocos momentos, casi sin luchar consigo propio, sin reparar en que su crimen ahogaba en flor todas sus esperanzas. Y esto por lo que atañe al acto primero del drama, pues en los dos restantes aparece D. Carlos con el nombre de D. Lorenzo, pretendiendo el poeta hacer más verosímil con este disfraz el apasionado amor de Aurora al matador de su padre.

Fernando, enamorado también de Aurora, habla con ella, con Carlos y consigo mismo de una manera tan helada y repugnantemente egoísta, que no es posible suponer en él una sólo centella de amor, ni aun sensual y degenerado. Él, que con una perseverancia inconcebible lucha con su rival seguro de que jamás podrá suplantarle, vuela á las encantadas orillas del Ganges, y allí se hace con un filtro para dilatar las pupilas de Aurora y conseguir que reconociera en el su-

puesto Lorenzo á D. Carlos de Quirós. El por qué de tan mágica aventura, óigase en estas palabras de Fernando dirigidas á la jóven:

El cadáver de tu padre,
de rojo sangre el torrente,
la vista del matador,
de la luz el resplandor
hiriéndote de repente,
asaltaron tu pupila
y de horror la contrajeron,
pero no la destruyeron.

No quiso reparar el poeta en que sólo se necesitaba una palabra de Fernando (cuyo silencio se justifica mal) para destruir de un golpe la ventura de los dos amantes, pues con decir el verdadero nombre de Lorenzo podía conseguir lo propio que con el maravilloso filtro. Pero, ¿adónde iba á parar entonces el interés de la fábula, basado únicamente en confusión tan pueril?

Entretanto el forjador del filtro, con la imperturbable serenidad de una estatua, y como si nada le doliese el hacer infeliz á la mujer querida, dice en un extravagante monólogo:

¡Pobre Aurora! Anhela ver,
y así conspira en su daño,
sin llegar á comprender
que el dolor del desengaño
será su primer placer.
.....
..... por mi honor,
que no dudo ni un instante,
antes que verte, ¡oh dolor!
en los brazos de otro amante,
muerta te quiere mi amor.

Las frases de ternura y apasionamiento que profiere Fernando, no se armonizan bien con su egoísmo de razonador filósofo, más empeñado en destruir la ventura ajena que en labrar la propia. Con estos re-

paros, que ni son leves ni todos los merecidos, pierde mucho en interés la situación final, compuesta de bellezas y absurdos, de idealismo exaltado y proyecciones de linterna mágica. Aurora ve á Carlos por medio del filtro casi en la misma forma que le vió al terminar el acto primero, «iluminado por la lámpara del Cristo, el cabello en desorden, la espada en la mano»; pero aquella inesperada visión, horrorizándole y todo, no la hace retroceder en su amoroso empeño, especialmente cuando Carlos, vengando en sí mismo el crimen, se abre el pecho con la daga. Todo lo cual arranca á la infeliz amante, después de su matrimonio ante la cruz, este grito de frenesí, de horror y de piedad filial:

¡Qué más venganza queréis!
¡Él ha sido... y es mi amor!
El ha vengado á mi padre;
yo soy ante Dios, ¡oh madre!
la esposa del vengador.

El genio desigual, aparatoso y esencialmente romántico de Echegaray, ensayó en la *Última noche* el drama de costumbres con tendencias al realismo, que aquí, como en otras obras suyas posteriores, no pasa de la superficie, resolviéndose al cabo en idealización vaga y metafísica. Un hijo del siglo para quien no hay más Dios ni más ley divina ni humana que los montones de oro; un mal esposo que es á la vez padre desamorado, Tenorio repugnante y personificación de todas las infamias: ahí está el protagonista de la *Última noche*. ¿Consiguió el autor, como sin duda se proponía, fundir esos elementos en un solo personaje, ó es estatua sin vida lo que parece figura humana? Carlos entra en la misma categoría que otros héroes de Echegaray; santos ó criminales que, partiendo de opuestos extremos, van igualmente á parar en lo imposible; seres en cuya concepción sólo ha tomado parte la fantasía sin el concurso de la inteligencia y del sen-

timiento. A este vicio orgánico y de constitución interna se une la inexperiencia del autor, quien sobre *El prólogo de un drama*, título exacto de la *Última noche* en su primitiva redacción, anterior en muchos años al estreno, hubo de añadir un *Epilogo*, donde el Lovelace de los tres primeros actos, á solas con la conciencia y los achaques de la decrepitud física, halla, por fin, un consuelo tardío en la presencia de su familia, contra cuya felicidad luchó en otro tiempo.

Tras esta excursión por las temerosas profundidades de la sociedad moderna, vuelve Echegaray á los abandonados lares del romanticismo histórico, y en ellos sorprende las visiones sombrías de *En el puño de la espada*, sobre las que se destaca una aureola de luz, reflejo de Esquilo y el Dante. Como la crítica se fijó exclusivamente en las magnificencias del drama, desatendiendo las sombras y la endebles de sus partes, veré de recorrerlas progresivamente para evitar los inconvenientes de los fallos sintéticos que se le prodigaron en 1875.

Un suceso de nefanda memoria ha enemistado á la casa de Moncada con la de Orgaz. D. Juan, el representante de ésta, profanó en su castillo á doña Violante, la esposa de D. Rodrigo Moncada. Los dos viven ya en tranquila paz cuando aquel infame les viene á pedir la mano de Laura Mejía, joven protegida por los nobles marqueses, que pensaban enlazarla con su hijo Fernando. La presencia de Orgaz turba tan apacibles ensueños y da lugar á una serie de trágicas aventuras, ora por los recuerdos de su antigua vida y por su obstinada pasión, ora por el carácter escrupulosamente noble de D. Rodrigo y el vehementísimo del joven Fernando.

Hay de un cabo á otro contradicciones muy reparables, y sin las que se reduciría á la nada el interés de la acción. Doña Violante, la esposa recatada y madre cariñosa, no sabe impedir el duelo entre su hijo y

el de Orgaz sino dando á éste cita en su misma casa y de noche, sin reparar en el peligro de que la viese D. Rodrigo, cuya pundonorosa hidalguía debía ser harto conocida para su esposa. Por casualidad se presentan Laura y Fernando antes que el señor de Moncada, y cuando éste pregunta por la culpable, calla Fernando, hace lo mismo Violante, que podía manifestar la verdad sin desdoro suyo, y viene á recaer la acusación sobre la inocente Laura. El de Orgaz, que tiene entre las manos su dicha, asiente á la calumnia, sin prever que en su amada se uniría al desamor de antes el odio de ahora para negarle su corazón.

El escudero Nuño, fidelísimo siempre á sus señores, no vacila en llevar el billete de la cita á manos de Orgaz; pero cuando éste se lo devuelve, ¡oh prodigio! entonces es cuando le entran las sospechas de si Violante será otra Beatriz, la desdichada esposa de quien corría una infausta y tradicional leyenda entre la familia de los Moncadas. Nuño se decide y lee el billete, dejando pasar el tiempo sin decir una palabra á D. Rodrigo, hasta que se efectúa el matrimonio de Laura con Fernando, y viene á la fortaleza de Orgaz desafiando á D. Juan y muriendo al cabo en la demanda.

En el puño de la espada se oculta el fatal billete, y así lo indicó Nuño con letras de sangre, mandando entregar el arma á D. Rodrigo.

Porque necesitaba el poeta á Fernando le hace asaltar el castillo, donde entra recitando esta gongorina imprecación:

Ya del abismo salí
sobre vosotros trepando
los que la torre guardáis,
dragones, grifos y endriagos,
y escalas del aire fueron
vuestras melenas y garfios.

Todo este aparato es un preludio para el indispensable *golpe de efecto*, última aspiración de la novísima escue-

la. Cuando el Conde de Orgaz acepta el reto de Fernando pónese entre los dos Violante, evita con ahinco el choque de las espadas, y dirigiéndose á su hijo le hace la siguiente espantosa manifestación:

¡Detén el hierro homicida!...
 ¡Pára el brazo!... ¡Caiga inerte!...
 ¡Tú no puedes dar la muerte
 A quien te ha dado la vida!!

De pronto aparece en la escena el puñal de Nuño, con el que Fernando se atraviesa el pecho, y que también busca D. Rodrigo por suponer allí ocultos misterios; mas cuando de él intenta apoderarse, le suplica su hijo moribundo que no lo haga y que se lo deje introducir consigo en la tumba. Concédesele todo el de Moncada, olvidado de su carácter, de su apellido, de su historia, de su honor y sus sospechas, y Fernando puede decir á su madre con entrecortado acento:

¡¡Ya está... tu honra... asegurada...
 del sepulcro en el arcano...,
 que siempre tendré... mi mano
 En el puño de la espada!!

Reina en el desenlace y en las catástrofes que lo preparan el horror melodramático más bien que la trágica sublimidad, y una y otro se impusieron con imperioso dominio á los espectadores y á la crítica.

Tales esfuerzos exigían una tregua, que el autor se proporcionó trasladando la atención de su fatigado espíritu desde las vertiginosas cimas de la tragedia á los plácidos verjeles del idilio. No falta, sin embargo, la nota sentimental en *Un sol que nace y un sol que muere*, sacrificio de un amor inocente por el desengaño, si quiera medien las más halagüeñas compensaciones. Al mismo género pertenece el afligranado cuadro *Iris de paz*, que se representó en 1877. Con esto demostró Echegaray que sabía escribir comedias, pero no hacer

reir, contra lo que él llegó á imaginarse al engendrar las monstruosas caricaturas de *Correr en pos de un ideal* (1878).

Para cuando se estrenó la segunda de estas comedias (ó lo que hayan de llamarse) ya había reñido el autor una campal y tremenda batalla, en que su probado atrevimiento llegó á temeridad escandalosa y ataque en regla contra el buen sentido. *Cómo empieza y cómo acaba* (primera parte de una trilogía) indica en Echegaray una nueva fase, más bien adversa que favorable, á su talento dramático, y en que las situaciones terroríficas van supeditadas al planteamiento de los mal llamados problemas sociales.

El asunto de *Cómo empieza y cómo acaba* es el amor indefinible de una mujer, y la deshonor de un marido bonachón, á quien involuntariamente asesina; todo ello preparado con lujo de entradas y salidas, de luchas en que la pasión se exhibe avasalladora y como irresistible, y en que la culpable casi no lo parece gracias á sus sentimientos generosos, ahogados por la flaqueza y por el poder de la ocasión.

No voy á enumerar aquí las escenas crudamente naturalistas, ó más bien groseras y repugnantes, de que ya hizo Revilla una disección cruel. Tampoco insistiré en la falsedad intrínseca de los caracteres, y principalmente el de Magdalena, rayano á veces con el sensualismo, otras enaltecido por un sentimiento de dignidad, y siempre inconcebible y antitético.

Admitiendo y todo los datos que ofrece la progresiva marcha de la acción, no hay defensa para el desenlace, cuya frialdad horrible, hija de la abstracción y el cálculo, hiere el alma como la punta de un puñal.

El error de Magdalena, que pretendiendo matar á Enrique de Torrente mata á su mismo esposo, es, además de inverosímil, antiestético y profundamente inmoral. A este error llama Echegaray « eminentemente simbólico y artístico, y resultado lógico de la terquedad

de Magdalena, y de su empeño en atajar el mal con el mal, y no con la expiación»; y añade más adelante: «la lógica del crimen marcha por un eje fatal é invariable que *a priori* es determinada, porque es la lógica de fenómenos en que no impera la libertad». Defensas tan torpes empeoran la mejor causa, cuanto más la presente, que es absolutamente indefendible. ¿Se demuestra con esa palabrería vana la íntima y necesaria conexión de la muerte de Pablo con el crimen de Magdalena? ¿Se demuestra que ella haya de ser por necesidad la causa, si no *el instrumento de la muerte de su esposo*, como pretende el celebrado dramaturgo? Un crimen involuntario, ¿puede hacer otra cosa que contraer las fibras del corazón, puede reputarse castigo necesario de otro crimen?

Y si de moral se trata, ¿no hubiera sido más ejemplar el arrepentimiento de Magdalena que su resolución de matar á un hombre, aun siendo este hombre un seductor infame? ¿Es justo, por otra parte, que el esposo honrado resulte muerto á manos de su propia mujer? ¿Es ésta la manera de presentar amable la virtud y aborrecible el pecado?

Tras el discutido triunfo de *Cómo empieza y cómo acaba*, y el más modesto de *El gladiador de Rávena*, arreglo del alemán en un acto, se aplaudió con delirio en el Teatro Español (22 de Enero de 1877) la producción más auténticamente original de cuantas había concebido Echegaray, la cifra más exacta de su genio á la vez soñador y matemático. *O locura ó santidad* es como un edificio de dos cuerpos, cada cual de opuestísimo orden y sistema; es la combinación extraña de las vaguedades informes que engendra la fantasía, con la rigidez severa de los guarismos y los postulados de la razón. El drama encierra un problema escrito con variedad de expresiones en la conciencia del protagonista, hasta que, por la sustitución de unas á otras, leemos en la última la pavorosa fórmula en que se unen

las dos mitades del título, *O locura ó santidad*. ¿Quién es el extraño agente de esas transformaciones? El fatalismo sin entrañas, el Dios á quien se complace el poeta en ofrecer las de sus víctimas en sangriento y estéril holocausto. Para ello amontona los incidentes fortuitos, eleva el deber á la categoría de lo imposible, y borra las inflexiones de su aspecto relativo, no dejando ver sino la línea recta; convierte en negra y fatídica sombra el claro oscuro de la vida humana; traza, en fin, contra sus intenciones, la imagen verdadera del estoicismo kantiano, que aspira á suplantar por el orgullo la eficacia divina de la fe.

El ya mencionado juguete *Iris de paz* y el drama *Para tal culpa tal pena*, compuesto diez años antes con el título de *La hija natural*, llenan el espacio de nueve meses que medió entre el estreno de *O locura ó santidad* y el de *Lo que no puede decirse*, segunda parte de una trilogía.

Hay en este drama ternura y sensibilidad, hay situaciones trágicas, caracteres bien delineados; la acción es conmovedora, aunque concluye violentamente y con el obligado suicidio. Pero el mayor defecto de la obra es el tipo de Gabriel, alma fría, tan apasionado de la verdad y la rectitud que las busca cuando y en donde no debe buscarlas; no porque dejen ellas nunca de ser verdad y rectitud, sino porque aquel iluso las confunde frecuentemente con sus caprichos y aventuradas opiniones. Un hijo á quien su madre no puede contar una violencia plenamente involuntaria, inculpable ante la apreciación del ofendido esposo, un hijo así no debe figurar en la escena, porque es excepción repugnante de una ley grabada por Dios en la conciencia humana. Ofrecía el conflicto una solución natural en las ingenuas explicaciones de Eulalia al escéptico Gabriel; pero como no llegan sino incompletas y á destiempo, la armonía esperada cede el lugar á la catástrofe que de antemano dispuso el poeta.

Y es que la musa trágica de Echegaray, enemiga de la luz, no sufre ni aun los resplandores del crepúsculo. ¿Qué otra cosa dicen las lúgubres perspectivas de *En el pilar y en la cruz*, *Algunas veces aquí*, *Morir por no despertar*, *En el seno de la muerte*, *Bodas trágicas*, *Mar sin orillas* y *La muerte en los labios*? Evocar de la sepultura las sombras de los siglos pretéritos, dar vida á las tragedias ocultas en los abismos de la historia ó en las tortuosidades del mundo psicológico, reconstruyendo tradiciones, resucitando la casuística del honor sin escrúpulo de confundir la sociedad presente con las pasadas; tales procedimientos, habituales en el vigoroso dramático, se dirigen en las obras indicadas á fines cuyo mutuo parecido reconoce un origen más próximo que la misma fraternidad, el de ser hijos de un solo y prolongado alumbramiento.

A pesar de la quijotesca campaña de *Clarín* en pro de *Mar sin orillas*, ni éste ni ningún otro drama de los del grupo logró tan excelente acogida como la leyenda trágica *En el seno de la muerte*.

Palpitan en ella una inventiva poderosa, una inspiración gigante aunque descarriada y sombría; tiene, en fin, de malo el pertenecer á un género que amontona los horrores por sistema, haciendo así antipático lo que pudiera ser artístico y conmovedor. Aquel D. Jaime, Conde de Argelez, tan caballeroso, tan apasionado y tan leal; aquella Beatriz, en cuya alma antes pura se van filtrando las seducciones del crimen, con suma maestría, con maestría perniciosa pintadas por el poeta; aquel Manfredo, idólatra de una hermosura cuyas llamas concluyen por abrasarle, y aquel Rey tan Rey y tan inflexible, forman un cuadro torpísimamente afea-do por la inmerecida muerte de D. Jaime y por las historias de tumbas, esqueletos y endriagos.

Y llegó la noche del 19 de Marzo de 1881, y con ella *El gran Galeoto*, el drama monstruo, así llamado con muy diversas significaciones, el drama que valió á

Echegaray los renombres de *segundo Shakspeare*, *genio excepcional y no comprensible en el círculo mínimo de la naturaleza humana*, *poeta del porvenir* y otros de no menor encarecimiento.

No está la verdad ni con los atolondrados encomiastas, ni con los detractores sistemáticos que todo lo hallan censurable en el drama, todo, hasta la versificación y el título, siendo así que aquélla se distingue por su espontaneidad y galanura, y el segundo resulta justificado. De los personajes se ha dicho que no están delineados ni aun á medias, que son abstracciones sin vida engendradas por un cerebro matemático y desprovistas de sensibilidad; pero, aunque haya algo de cierto en esas acusaciones, no pueden admitirse á bulto sin injusticia y apasionamiento. Lo verdaderamente falso es la tesis de que la maledicencia hace efectivas las culpas que ha inventado, siendo la sociedad cómplice y *Galeoto* de lo mismo que condena. En el transcurso de la acción Teodora y Ernesto justifican hasta cierto punto con su conducta las voces que de ellos corren; D. Julián es un zafio que pasa de una obstinación á otra no menos insensata; pues si al principio no concibe las simpatías de lo que llama *fuego y estopa* un adagio popular, de repente se hace incrédulo á las protestas más apasionadas y vehementes de su misma esposa. Esta no debió presentarse en casa de Ernesto sabiendo, como sabía, los peligros á que voluntariamente y sin necesidad entregaba su amenazado honor. Y en cuanto al propio Ernesto, ¿no delata su antiguo y arraigado amor hacia Teodora en el vehemente apóstrofe con que termina el drama, después de haber protestado juntos de su inocencia ante el lecho del moribundo D. Julián?

Señala *El gran Galeoto* el punto máximo de apogeo en la gloria escénica del poeta fecundísimo, que de entonces acá ha continuado produciendo sin tregua. Me limitaré, para no proceder en infinito, á la enumera-