

D. Anselmo, por confesión de Felipe, que Margarita está deshonrada; quiere matar de un tiro al seductor; pero Margarita se interpone, recibe el proyectil y cae muerta.» A quien declara irresponsables á los dos tórtolos ya le pueden echar nudos gordianos, pues él se dará maña para cortarlos con la espada de una versificación gongorina (aunque en ocasiones briosa) y sentencias dignas de cualquier presidiario.

El drama *Los irresponsables* indica un grado de descenso inverosímil en el barómetro de la moralidad y el arte escénicos. Atendiendo á la caducidad propia de todas las aberraciones, no sé en qué ha de parar la entronizada por Echegaray, aunque por el número de sus representantes todavía ha de promover grandes batallas y engendrar obras de transcendencia y monstruos abominables, que encontrarán apologías en el amor de la novedad y en el espíritu sectario.



CAPÍTULO XXIII

ÚLTIMAS EVOLUCIONES DE LA LITERATURA DRAMÁTICA

(CONTINUACIÓN)

El drama histórico y de costumbres.—Ramón Nocedal, Coello, Zapata, Gómez, Sánchez de Castro, Fernández Bremón, Catalina, Herranz, Rosario de Acuña, Novo y Colson, etc.

NINGUNA modificación profunda y transcendental ofrece el Teatro contemporáneo que no quede registrada ya en esta historia. Contrayéndonos al drama en sus distintas manifestaciones, no es el de hoy sino un remedo fiel y constante del romántico y del que creó la musa de Ayala, Tamayo y sus imitadores. Por una parte, la misma afición á nuestras tradiciones nacionales y legendarias proezas que en las obras de Zorrilla y García Gutiérrez; por otra, el mismo espíritu de observación y análisis, el mismo estudio de las costumbres reinantes, que en *Lo positivo*, *Lances de honor* y *El tanto por ciento*. Con Echegaray y su escuela, aunque al uno y á la otra debe hacerse extensiva la observación precedente, han coexistido otros ingenios en que es más visible el sello de la imitación, y que, separados por el abismo de las ideas y las intenciones, sin ánimo de hacer causa común, guardan, no obstante, entre sí las suficientes analogías para que

su agrupación en este lugar no resulte efecto del capricho ó de las exigencias del método.

Ocupado en las lides periodísticas, que tan bien dicen con su carácter enérgico y batallador, olvida Ramón Nocedal, el director de *El Siglo Futuro*, sus antiguos triunfos dramáticos, que no tiene, por lo visto, intento de renovar. La modestia, la desconfianza ú otras razones atendibles le indujeron á adoptar en su primer ensayo para la escena aquel vulgarísimo pseudónimo con que dicen se encubría la majestad de Felipe IV en sus verdaderas ó falsas imitaciones de Calderón. *Un ingenio de esta corte* se llamaba á sí mismo el poeta novel que en 1868 hacía representar la castiza comedia *El juez de su causa*, imitación sobria de nuestro Teatro clásico, con algo de su platónico idealismo y su galanura de forma. El público y los críticos de todas castas convinieron en enaltecerla como se merecía, á pesar de la boga que iba alcanzando el género bufo; con lo que nadie atinaba era con el nombre del autor, atribuyéndose la obra á varios de los más conocidos, y con más insistencia al Marqués de Molins. Nadie pensó en el redactor de *La Constancia* hasta que le citaron sus amigos Cañete y Fernández-Guerra (D. Aureliano) con motivo de juzgar *La Carmañola*, última producción del incógnito dramaturgo.

Publicada antes de su primera representación ¹ contra la costumbre universal, sólo pudieron apreciar su mérito un número muy reducido de personas cuando, sin pretenderlo el autor, apareció la comedia sobre las tablas en los días de más fervor revolucionario. Las manifestaciones escandalosas y el clamoreo de la mosquetería adocenada y venal llegaron á un grado de frenética exaltación, inverosímil casi, desconociendo lo que es en España la tiranía de un partido dominante,

¹ *La Carmañola*, comedia en tres actos y en prosa, original de un ingenio de esta corte. Madrid, 1869.

cuando se le resiste con denuedo y sin hipócritas atenuaciones. Para los hombres sensatos nada puede significar la estrepitosa silba, á la que no faltó tampoco una reparación inmediata y espléndida; antes sirve para poner de relieve la verdad y la belleza de la obra.

Aunque en ella se exhiben patéticamente los excesos del periodismo calumniador y demagógico, no se vaya á creer que la tesis se plantea al descubierto ni que ahoga el interés, como acontece con tanta frecuencia. La fábula está dentro del curso ordinario de las cosas; los tipos son de una realidad artística indiscutible; la catástrofe, natural y bien preparada. Eduardo, el joven seducido é inconsciente criminal que ve con terror expuesta por su propia mano á la execración pública la honra purísima de su madre; la angelical María, que entrega su corazón á quien cree digno de él, descubriendo al cabo la inicua trama que lleva al seno de su familia horrores y calamidades inauditos; la lucha dramática á que da lugar la repentina y espantosa transición; las mismas figuras de D. Rafael, el periodista incrédulo, y de los dos honrados esposos, D. Antonio y doña Ignacia; la gradación y oportunidad de los contrastes, la maestría con que se desenvuelve el argumento, la apasionada y propia vehemencia del lenguaje,—todo parece indicar en *La Carmañola* un conocimiento del arte que no es patrimonio de la inexperiencia y los pocos años. Por muchas y muy distintas causas Nocedal admiraba tanto como cualquiera, y procuró imitar como pocos, al eximio Tamayo, de cuya última obra *Los hombres de bien* hacía por aquellos mismos tiempos la vigorosa defensa que en otra parte he mencionado. La afinidad de *La Carmañola* ¹ con

¹ D. Manuel Cañete consagró á *La Carmañola* dos largos artículos en el periódico *La Esperanza* (Noviembre de 1869), que reprodujo más tarde *El Siglo Futuro* (números del 1.º y 3 de Junio de 1878).

Lances de honor, No hay mal que por bien no venga y otros dramas de su insigne modelo, se extiende á los más menudos pormenores, prescindiendo de la identidad de ideas y la semejanza de procedimientos. Hasta la preferencia dada á la prosa sobre el verso debió de ser calculada en Nocedal, que también siguió á Tamaño en su absoluto alejamiento de la escena, y en vez de interpretar conflictos de arte, se encargó de crearlos reales y gravísimos en el terreno de la política, como inspirador oficioso del integrismo y hoy su autócrata indiscutible.

La misma autoridad crítica que á Nocedal apadrinó á Carlos Coello (1850-1888), el malogrado autor de *La mujer propia, El príncipe Hamlet, Roque Guinart, La monja alférez* y *La mujer de César*. Con motivo del estreno de esta última comedia (28 de Enero de 1888) riñó el difunto D. Manuel Cañete, en sus críticas de *La Ilustración Española y Americana*, uno de aquellos combates á que le inclinaron su amor á los que él estimaba fueros de la verdad y la justicia, su desdeñosa indiferencia para con la opinión de los más, y su tendencia á derrocar ídolos y dar la mano á los débiles. Por lógico proceso de pasiones exacerbadas, vino á resultar calamitoso y contraproducente el apoyo del discutido crítico para el no menos discutido dramaturgo, cuyas primeras producciones le habían creado una atmósfera de disfavor merecido en parte. Pero en cambio *La mujer de César*, desenvolviendo atinadamente, con recursos sólidos y humanos, una tesis contraria á la de *El gran Galeoto*, demostrando que vale más para una mujer ser honrada que parecerlo, presentando á este propósito una heroína (Elena) que, como la Condesa de *El tanto por ciento*, es adorada de verdad y con celoso cariño por otro nuevo Pablo (el pintor Andrés), mientras se conjuran contra los dos amantes la maledicencia procaz, la astucia de los parientes de Elena y la despechada pasión de quien soñó con hacer á su es-

posa, y desatando el nudo de tan terribles obstáculos por la energía salvadora de la sinceridad y de la inocencia, constituye un poema patético, vaciado en moldes convencionales y desigual en sus partes constitutivas, pero hermoso y conmovedor en conjunto.

Muy otra que la de Coello es la idiosincrasia artística del poeta aragonés Marcos Zapata, cuya celebridad comenzó al representarse el cuadro heroico *La capilla de Lanuza* (1871), síntesis de las grandezas y siniestros que constantemente habían de distinguirlo. Reproduciendo en él un tema gastado y aptísimo para arrancar los aplausos de la patriotería revolucionaria, no lo hacen allí todo, sin embargo, los ditirambos tribunicios; hay verdadera pasión, hondo sentimiento y galanura de forma en medio de los relumbrones falsos y las ineptias melodramáticas.

Más graves incongruencias, por no decir desatinos, hay que perdonar en *El castillo de Simancas*, apología calurosa de las *Comunidades*, donde igualmente se admiran los arrebatos del poeta lírico que se lamentan los errores del inexperto dramático. La acción comienza después de la rota de Villalar, y su principal interés estriba en la suerte del comunero Maldonado, á quien trata de salvar del cadalso el Conde de Benavente, cuya hija Isabel está ciega de amor por el vencido paladín de las libertades castellanas. A la nota de traición en que incurre Maldonado para con los de su partido, desvanecida por el esclarecimiento de la verdad, suceden la pérdida de las ilusiones cifradas en el amor de Isabel y la terrible sentencia de muerte, firmada por Carlos V contra todas las promesas de indulto á favor del comunero.

Entre los atropellos históricos y las violentas hipérbolos que forman la trama de *El castillo de Simancas*, deslumbra el áureo brillo de una versificación como la que se admira en el siguiente parlamento de Maldonado, pintura de la batalla de Villalar:

—Día triste.—El suelo blando,
Copiosa y tenaz la lluvia,
Húmedo el aire silbando,
Y las nubes eclipsando
Del sol la madeja rubia...

Firme y dispuesta la gente,
Llega al barranco fatal...
Busca paso..., y diligente
El ejército imperial
Nos cierra barranco y puente.

Entonces embravecido
En ambas partes estalla
El rencor mal comprimido...,
Y entre el pavoroso ruido
Da comienzo la batalla.

¿Quién puede el odio atajar
De aquellos pechos febriles
Que llevaban al chocar
Ese furor... peculiar
De las discordias civiles?

Aquel feroz embestir,
Aquel duro arremeter,
Aquel tenaz resistir,
La manera de caer,
Y hasta el modo de morir.

.....

Una infernal herrería
Todo el campo semejaba;
Y al tronar la artillería,
La tierra se estremecía
Y el espacio retemblaba.

Y desde la puente al cerro,
Provocada por el hierro,
La sangre, en su curso franco,
Roto su caliente encierro,
Enrojecía el barranco.

«¡Arriba!», clama potente
El animoso Padilla;
Y arriba sube la gente,
Y á la traición aportilla,
Y echa á la traición del puente.

¡Mas todo, todo se allana
de la fuerza á la presión!
Desde una altura cercana

Iba mermando el cañón
La lealtad castellana.

Y ante la muerte y su imperio,
Quedó al fin tanto coraje
En fúnebre cautiverio,
Y aquel tétrico paraje
Convertido en cementerio.

Padilla fué acribillado;
Bravo, en su inmortal fatiga,
Como fiera acorralado;
Y yo caí ensangrentado
Entre la turba enemiga.

¡Mas queda en pie la traición,
La patria sin restaurar,
Castilla sin corazón!...
Y en su funeral crespón,
El cadalso en Villalar!¹

.....

De casi todo el drama está ausente el colorido de época, indispensable en un cuadro tan conocido y en que tan mal sientan las infidelidades históricas. El empeño de convertir el teatro en cátedra de política bullanguera ha sido fatal para los intereses del arte legítimo, y aún no ha muerto, como lo demuestran el ejemplo presente y otros muchos más, esa afición á los lugares comunes, que tiende á suplantar la sublimidad verdadera por las falsas brillanteces que fascinan á la multitud.

Las incondicionales ponderaciones ditirámicas que se prodigaron al dramaturgo aragonés por sus primeras tentativas, han impedido su enmienda; así que desde *El solitario de Yuste* hasta *La piedad de una Reina* (cuya ruidosa prohibición fué un acontecimiento político) y *Un caudillo de la Cruz*, arreglo del drama catalán *Otger*, casi en nada ha variado ni progresado el ingenio del vigoroso autor. Sus galerías de personajes históricos ofrecen de ordinario la misma serie de

¹ Acto III, escena IV.

grandezas é inconsideraciones, el mismo afán de *hacer política* á destiempo, la misma potencia creadora, idéntico abuso de las galas de dicción. El talento para esculpir la rima, encerrando en ella un pensamiento viril ó delicado, prestando á la poesía la cadencia y el halago de la música; el efectismo de la forma, que nunca es desagradable aun cuando extravié; la vehemencia lírica, propia de dramáticos españoles, aunque no de grandes dramáticos; tales son los distintivos de Zapata, fruto legítimo de su carácter, y de que no se puede despojar ni aun escribiendo zarzuelas, porque constituye para él una necesidad el construir sus versos de una sola manera: la mejor.

Mucho más dúctil es la musa de Valentín Gómez, aragonés como Zapata, pero de opuestísimas ideas en religión, política y literatura, y partidario en la práctica de un eclecticismo sano y del mejor gusto. Descontando una balada lírico-dramática por el estilo de las de Narciso Serra, puede considerarse como el estreno de Gómez en las tablas *La novela del amor*, en que, alternando la *vis cómica* con la importancia del pensamiento, se inicia el camino medio que había de seguir después el poeta.

No sería absolutamente impropio dar el título de drama á *La novela del amor*; pero no importa adoptar cualquier nomenclatura con tal que observemos desde ahora cómo preponderan en Gómez la gravedad y el sentimiento sobre la sátira y el chiste. *La dama del Rey* fué el fruto de la evolución natural y espontánea que experimentó su instinto dramático, consagrado desde entonces á asuntos nobles y de visible transcendencia moral, según lo demostraron *Un alma de hielo*, *El celoso de sí mismo* y *Arturo*. De todo un poco parece haber sido la divisa del poeta, á juzgar por los múltiples elementos que entran en sus obras, y lo variado de las fuentes donde ha bebido su inspiración, aparte de lo exclusivamente propio y original. Recuerdan á

Tamayo y Ayala la sencillez y ordenada disposición de los argumentos, á Calderón y García Gutiérrez las elegancias de forma, y tal cual vez se llega á columbrar la energía inflexible del mismo Echegaray.

La flor del espino, cuadro histórico en un acto, que se estrenó en el Teatro Español el 18 de Marzo de 1882, vale inmensamente más que muchos dramas aparatosos y de empeño, y traspira un delicioso y suave perfume de violeta oculta en la soledad del bosque y rodeada de jaramagos.— Después de la victoria de Brihuega, conseguida por las tropas de Felipe V en la guerra de sucesión, trátase de prender y castigar al pirata Martín Vargas, célebre por sus crímenes y desafueros, y por el heroico valor que desplegó en las filas del ejército inglés. Perseguido y acorralado como una fiera, viene á buscar refugio en la morada del hidalgo Pedro Alonso, octogenario ciego, que vive en compañía de su nieta Elvira, ángel de candor y pureza, ídolo del anciano y prometida del joven Diego. El pirata, acogido por la doncella, cuéntale una historia, de la que se desprende que une á los dos el vínculo más santo de la naturaleza, el que existe entre un padre y su hija. El supuesto Vargas, cuyo nombre verdadero es Juan Alonso, había huído de la casa paterna después de poner su mano en el rostro del hombre á quien debía el ser, y se apresuró á *amontonar delitos para olvidar el primero*. Reconocido ya por Elvira y Pedro Alonso, entra Diego con sus soldados en la casa para apoderarse del criminal, á quien condena irremisiblemente una orden de Felipe V, mostrada por Diego á su novia y al anciano. De aquí un conflicto supremo, que se agrava y complica al manifestar Diego sus dudas sobre la veracidad del pirata en sus declaraciones, que el mismo Juan Alonso quiere contradecir presentándose como un impostor. Este ardid no basta para contrarrestar la elocuencia con que los corazones de Elvira y de su abuelo reconocen y defienden al culpado;

quien, al expiar con la muerte sus maldades, puede ofrecer ante el Tribunal divino, no sólo su arrepentimiento, sino el perdón del ultrajado padre y de la hija abandonada.

Un alma de hielo cumple demasiado bien con su título; porque, sin que deje de ser verosímil el carácter de la heroína, no sabe acomodarlo el autor á su intento, originándose de aquí alguna violencia en el desenlace. Por lo demás, la exposición rápida y vigorosa, el magistral agrupamiento de los personajes, y la creación felicísima del de D. Román, son pruebas de un ingenio grande y maduro, sin rival entre los de segundo orden. Aludí antes á la influencia de Eche-garay; y aunque no afirmo en absoluto que la ha experimentado Valentín Gómez, me lo persuaden muchas escenas y situaciones de *El celoso de sí mismo*, sin desconocer por eso sus relaciones con *Otelo* y *A secreto agravio secreta venganza*. El problema que se propusieron resolver Shakspeare y Calderón, cada cual á su manera, aparece muy modificado. Ni la pasión del moro veneciano, ni las inflexibles máximas del honor á que obedecen los héroes de nuestro antiguo Teatro, encajan en los moldes de la sociedad moderna; y comprendiéndolo así Gómez, encerró la fábula en otra esfera inferior y más reducida.

La ley de la fuerza, *El mayordomo* y los melodramas extranjeros arreglados por el autor (*El soldado de San Marcial*, *El perro del Hospicio*), no marcan la progresión ascendente que había derecho á esperar de sus incuestionables aptitudes; pero no á ellas, sino á las extraviadas aflicciones del día, ha de achacarse la culpa de tal estacionamiento. En la actualidad parecen absorber del todo á Valentín Gómez las rudas y cotidianas tareas del periodismo.

La escena patria, huérfana de su valioso apoyo, lo recobrará en plazo más ó menos breve; quien la había dejado para siempre, aun antes de bajar al sepulcro,

era el creador de *Theudis*, Francisco Sánchez de Castro.

Con su nombre aparecía en 1874 el apreciable drama histórico *La mayor venganza*, que, con haber logrado bastante buena acogida, no puede parangonarse con el *Hermenegildo*, primer triunfo de consideración obtenido por el novel dramaturgo. En *La mayor venganza* hay algunas situaciones de gran hermosura, procedentes de la idea fundamental; pero es lánguido el movimiento y borrosa la pintura de los personajes.

En cuanto al *Hermenegildo*, hay quien le tiene por superior á *Theudis* en la parte rigurosamente dramática; y en verdad que el autor saca de la fábula el partido posible, entreteniéndose más en el buen efecto del conjunto que en las bellezas parciales y de mero adorno. *Hermenegildo* (16 de Noviembre de 1875) supone esfuerzo viril y laboriosa gestación interna, supeditados á tan arduo empeño como es el hacer viable en el Teatro, y animar con las intermitentes oscilaciones de la lucha dramática, á un personaje que representa la perfección moral en su grado más alto: la santidad. El hecho de no haber tocado Lope ni Calderón, ni ningún otro autor de comedias devotas, á la figura de San Hermenegildo, debió poner en guardia á Sánchez de Castro contra la fascinación ejercida sobre su espíritu por los rayos de gloria que circuyen las sienes del invicto mártir visigodo. Tiene algo de repugnante la guerra armada entre un padre y su hijo, y las razones que justifican la del católico Príncipe no caben desahogadamente en el drama, cuya esencia pide acción y movimiento en vez de discusiones y apologías. El carácter del héroe y el de Leovigildo, aunque por diversos motivos, no se destacan con el relieve necesario; son indecisos y faltos de individualidad, y por eso lucen doblemente el estudio y la habilidad concentrados por el poeta en Ingunda como esposa y como cristiana. Por ella adquiere intenso valor trágico el mar-

tirio de San Hermenegildo, quien le dice en hermoso apóstrofe:

.....
 No llores, ángel del cielo,
 Con esa ternura amante;
 No mates en un instante
 La esperanza por que anhelo;
 Fuiste mi bien, mi consuelo,
 Y no sé verte sufrir...
 ¡Ah! Yo esperé resistir
 Hasta el fin como resisto,
 Y después de haberte visto
 No voy á saber morir ¹.

Theudis, estrenado en el Teatro Español el 20 de Noviembre de 1878, perpetuará el nombre de Sánchez de Castro más tiempo del que suelen durar los amañados éxitos producidos por las preocupaciones y la moda pasajera. ¿Cómo olvidar aquel memorable concierto de entusiasmo con que fué recibido desde su primera representación? Callaron los rigores de la crítica, callaron los odios y rivalidades mezquinos, mientras Revilla, nada sospechoso de parcialidad, saludaba en el joven poeta al restaurador de nuestro decadente Teatro, y la inmensa mayoría de los periodistas y revisores ponían sobre sus cabezas la afortunada obra, en cuya ponderación no se quedaron atrás, ya se supone, los adalides del que llaman *neo-catolicismo*.

La concepción del *Theudis* es verdaderamente calderoniana, y envuelve un problema filosófico cuya sublimidad no columbraba siquiera el gacetillero que intentó ridiculizarla con chistes bufos y citas del *Cándido* de Voltaire. Al hablar de problema filosófico no quiero decir que el autor llevara al Teatro las sequedades de la Ciencia ó la Casuística, sino que en el terreno del arte se lanza á escudriñar los hondos misterios de

¹ Acto III, escena VIII.

la libertad humana, tema de los grandes trágicos á partir de Esquilo. El modo con que la Providencia sabe emplear para sus secretos fines la voluntad desordenada del hombre se simboliza y encarna en el inconsciente parricidio del protagonista, que podrá ofrecer, sí, puntos flacos y lunares de alguna importancia, pero que en lo substancial es una creación de grandiosidad indiscutible.

Tuscia, la mujer injustamente repudiada por Theudis, y Balta, la amante de Eurico, son los dos ángeles que quieren contener el brazo justiciero del que aspira á vengador de su padre y se convierte en su asesino ¹. Balta parece la Ofelia de un nuevo Hamlet, menos original, sin duda, que la de Shakspeare, pero no tan inútil para la acción como imaginaba el criticastro que la llamó *figura vestida de blanco que arrastra la cola y los endecasílabos por la escena, acudiendo siempre que hay alguna desgracia que llorar*. Esas impertinencias satíricas valdrían, si algo valiesen, contra la virginal figura de la obra inglesa, á la que, por fortuna, habían de hacer muy poco daño: no deja de ser honrosa la compañía.

Una respuesta semejante se puede dar á la infundada acusación de que el *Theudis* atenta á los cánones del drama histórico por no corresponder á un tiempo fijo y determinado, como si fuese el interés escénico cosa de cronología é indumentaria, y como si dentro de la historia no tuviera libertad el poeta para fingir nombres y personajes con tal de evitar la inverosimilitud y el anacronismo. Además hay dramas que, teniendo un fin más alto de lo que puede serlo la representación viva y exacta de una época, sólo deben llamarse históricos

¹ Tuscia ha procurado que Eurico no sepa el verdadero nombre de su padre; y como Eurico vive en la persuasión de que se llamaba Teodato y de que había sido muerto por Theudis, se decide á matar al Rey ignorando que le debe la vida, y realiza tal propósito cuando Theudis iba á reconocerle por hijo y á casarle con Balta, á la vez que reintegraba á Tuscia en sus derechos y dignidad de Reina.

por la fecha en que se supone verificarse la acción. ¿En qué anales consta la existencia del Segismundo de *La vida es sueño*, ni qué relaciones tiene con la Polonia de verdad la fantaseada por Calderón? ¿Se dirá que el género es híbrido y de mala ley? Pues renunciemos á la glorias de nuestro gran Teatro, y aplaudamos las restricciones de Voltaire y Moratín contra el incommensurable genio de Shakspeare.

La significación del *Theudis* no estriba, cierto, en su fidelidad histórica, aunque tampoco le afean los disparates que estilaban los dramáticos españoles del siglo XVII, sino en la profundidad del pensamiento generador y en la hermosura del adorno poético. En este punto, sin embargo, no suscribiré á las aseveraciones entusiastas de Revilla, que consideraba de *primer orden* la versificación de la obra. Tampoco me hacen el mejor efecto las aplaudidísimas décimas que pronuncia el héroe en circunstancias nada á propósito para filosofar tan á lo largo, lo mismo exactamente que pasa con el protagonista de *La vida es sueño*. El monólogo de Eurico envuelve una apoteosis de la libertad humana.

.....
 Libre sintiéndome, el vuelo
 de mi anhelar se agiganta;
 que nada fuerza ó quebranta
 mi esperanza ni mi anhelo.
 Ni el mundo, ni el mismo cielo,
 aunque anonade mi brío,
 arrastrará mi albedrío,
 ni lo forzaré á ceder;
 que suyo será el poder,
 pero el querer será mío¹.

Con todas sus tachas de fondo y forma, *Theudis* fué la aurora espléndida de un sol con cuyos arreboles

¹ Acto I, escena X.

luminosos habría ganado mucho la escena patria, pero que se hundió ya, sin tocar al cenit, en el ocaso eterno de la muerte.

El inofensivo humorista José Fernández Bremón hizo sus primeras armas en la escena manejando exclusivamente el resorte del sentimiento. Peligroso designio que abre de par en par la puerta á los abusos melodramáticos, y que sólo el cuidado continuo y la delicada é infrecuente discreción pueden llevar á feliz término sin graves caídas. Por fortuna, el autor de *Dos hijos* y *Lo que no ve la justicia* sabe conmover sin melindres ni recursos de efectismo ñoño. El santo cariño del hogar le ha sugerido argumentos, diálogos y frases que no se pueden analizar sin profanación. El drama *Pasión de viejo* tiende á idealizar un sentimiento que parecía exclusivo patrimonio de la musa cómica, y á hacer simpático el amor con arrugas y achaques. Dos años, no bien cumplidos, después que la obra antecedente se puso en escena *La Cruz Roja* (19 de Noviembre de 1890), cuyo asunto está basado en las terribles colisiones entre cristianos y judíos que ensangrentaron el reino de Portugal á principios del siglo XVI. Los procedimientos dramáticos de Fernández Bremón no contentan á la generalidad, ni suelen merecer á los críticos más que una benevolencia tibia, ó inspirada por la amistad personal.

Mucho peor se habla y escribe acerca de Mariano Catalina desde que sus tremendos fracasos en la escena, y la aparición de sus insustanciales poesías líricas, y su prematuro ingreso en la Academia Española, y los cotidianos saetazos de la prensa, han hecho olvidar hasta los relativos elogios tributados por Revilla al drama *No hay buen fin por mal camino*, que logró excelente acogida en 1874. «Este drama, decía el insigne crítico, se parece á esas mujeres que, siendo hermosas y encantadoras, no tienen una facción buena. El drama no tiene idea ni carácter, y hormiguea en inverosimilitudes de

todo género, aparte de ser un edificio levantado sobre un cimiento de arena, y, sin embargo, en conjunto el drama es bueno. La vigorosa inspiración del autor ha logrado hacer un edificio compuesto de malos materiales y erigido sobre deleznales cimientos, y á pesar de esto es hermoso.

»Una pasión inconcebible despertada en una hora en el corazón de un hombre maduro y corrido por una mujer desconocida; unos celos promovidos por una frase jactanciosa fundada en un descubrimiento casual, cuya primera idea se encuentra en el precioso poemita de Campoamor, *La calumnia*, tales son los fundamentos del drama. Y para que esto sea posible, es necesario admitir una serie de improbables casualidades y de no pequeñas inverosimilitudes, sin las cuales todo el artificio de la obra vendría rápidamente al suelo.

»Pero ¿qué importa? Otro tanto sucede con los dramas y las novelas de Víctor Hugo. Examinados en detalle, son un conjunto de disparates; y, sin embargo, arrebatan, embelesan, deleitan, y su fama sobrevivirá á la de otras muchas obras harto más correctas. Así acontece al drama del Sr. Catalina. Analizado detenidamente, no resiste á los ataques de la crítica; visto en conjunto, obsérvase en él inspiración, interés, sentimiento. El drama es bueno por tanto.»

No se puede afirmar lo propio de los desdichadísimos que produjo el autor más adelante.

Casi al mismo tiempo que Catalina se daba á conocer con el drama histórico *La virgen de la Lorena* el fecundo poeta murciano D. Juan José Herranz. Pintando una vez más la inmortal figura de Juana de Arco, no podía evitar el recuerdo terrible de Schiller, y se contentó con las superficiales bellezas de la forma. El autor conocía las dificultades del género, y se consagró al de costumbres en *La superficie del mar*, *El alma y el cuerpo*, etc. Sin declararse abiertamente discípulo de Echegaray, se le acerca Herranz en el uso y abuso

de los resortes trágicos, y en la sombría conformación de los personajes. Después de largo período de silencio se ha presentado nuevamente al público con *Las tres cruces* (1889), imitación libre de *La bola de nieve*.

Triunfo bien extraño fué el que consiguió Rosario de Acuña con su *Rienzi el tribuno* (1876), obra en que resaltan más los alardes democráticos que el conocimiento de la escena. Ni el protagonista y las figuras accesorias pasan de la medianía, ni los amores de aquél están bien delineados; y por lo que hace á los desahogos de Rienzi y sus apóstrofes á la libertad, no hacía muchos años que en otro drama con el mismo tema había precedido á la poetisa el malogrado Carlos Rubio. El talento de doña Rosario ha concluído en punta, como las pirámides. Las atenciones y lisonjas que le prodigó la galantería en 1876, le hicieron concebir de sí propia una idea equivocada; y ansiando á toda costa immortalizarse, formó una alianza ofensivo-defensiva con los herejotes cursis de *Las Dominicales*, escribió á destajo versos y prosas incendiarios, y anunció en los carteles un dramón archinecio que delata con elocuencia el lastimoso estado mental de la autora.

Casi ninguno de los poetas agrupados en este capítulo cumplió las esperanzas cifradas en sus primeros ensayos; en casi todos fué la inspiración llamada subitánea y fugaz, no sujeta á proceso lógico y gradual, sino manifestada de una sola vez, ó con eclipses totales ó parciales. El repertorio dramático del ilustre marino D. Pedro de Novo y Colson nos presenta, en sentido opuesto, las sucesivas etapas de un ingenio que se estudia y perfecciona á sí propio; los tanteos de la inexperiencia, las evoluciones progresivas, y, finalmente, el vuelo seguro de quien toca la meta y conquista el ideal por largo tiempo acariciado. Desde el medroso y repulsivo cuento *La manta del caballo* hasta la excelente tragedia romántica *Vasco Núñez de Balboa*, hubo de dar el autor un paso de gigante; pero

quizá no es menor el trecho que separa la comedia *Un archimillonario*, con ser y todo su asunto tan original y tan bello, del drama *La bofetada*, estrenado en el Teatro Español (15 de Febrero de 1890), y en cuyas numerosas representaciones se repitieron, en progresión ascendente, los aplausos que parecían exclusiva pertenencia de Echegaray y sus secuaces.

El juicio del público no se engañó por esta vez, ni es un drama de tantos el que llamó tan poderosamente su atención y removi6 sus entusiasmos sin acudir al repertorio del efectismo y la neurosis artificial. Nada de tragedia cómica con abigarrados colorines, ni de melodrama destilando sangre; aquí no se confunde la emoción estética con los ataques convulsivos, porque el autor tiene el buen gusto de herir derechamente el alma sin perturbar los nervios. La obra es de buena raza, como casi todas las de Tamayo y algunas de Echegaray, aunque no iguale por su forma á las del primero, que gozan en este punto el privilegio de lo inimitable.

La bofetada no resuelve ningún problema sociológico: es el drama de conciencia, interpretado con la penetración lúcida y la firme seguridad de quien sabe leer claro en sus senos é intimidades. El cariño del enamorado ante quien se cierra para siempre el cielo azul de la esperanza; la pasión celosa, que, como Dios, hierre donde más ama, y lleva en los remordimientos y las dudas tenaces su más terrible castigo; la fuerza de la sangre, sobreponiéndose á todos los desvaríos y obcecaciones del entendimiento y la voluntad; el instinto filial ahogando la fiebre de la venganza, y el instinto de padre cediendo á las dulces sollicitaciones y á los destellos de una verdad tan deseada como acusadora y tremenda: en esos sentimientos eternos, porque son naturales, se fundan las situaciones de *La bofetada* y el interés vivísimo que despiertan. Sólo he de protestar contra la tendencia lastimosa á confundir el sentimiento del honor con la barbarie del duelo, y protesto con

tanto mayor causa cuanto que la sanción de ese disfrazado salvajismo por medio de la escena contribuye á afianzar las preocupaciones sociales que lo admiten, elevándolo á la esfera de un deber.

Fuera de esto, todo es admirable en los caracteres del Marqués y de su hijo; caracteres complicados y de difícil estudio, en los que la consecuencia consigo propios no se limita á la uniformidad de procedimientos y lenguaje, tal como se entiende vulgarmente, sino que es vigoroso sello de una personalidad y vínculo superior que enlaza aparentes contradicciones. En Alberto luchan el amor arraigado á Margarita con el deber de respetarlo cuando ella ya no es libre; el recuerdo santo de la virtud y la ternura de una madre, con la horrible certeza del asesinato perpetrado en la inocente víctima por el hombre que la llamó su esposa, y que se niega á reconocer á Alberto como hijo. El Marqués, arrastrado por el oleaje de tantas y contrapuestas emociones, con el torcedor continuo de la desesperación en sus entrañas, infeliz Otelo que daría toda su sangre por saber que fué pura la mujer inmolada á sus furores, es una creación cuya trágica sublimidad se va agigantando de escena en escena hasta el final de la obra, discretamente oculto entre la penumbra de lo misterioso.

No menos contribuyen á enaltecer el mérito de *La bofetada* el artificio con que están graduados los acontecimientos, y el paralelismo y la harmónica correspondencia de situaciones. Cuando en la última del acto segundo está Alberto escuchando la historia de la noble dama, cuya muerte violenta le refiere el Doctor, ve éste aparecer al Marqués en la puerta, y exclama: ¡Ah, el desconocido que me trajo ante su lecho!—¡¡Mi padre!!, grita Alberto.—Si; yo fui quien la mató, le contesta su padre. Difícilmente podría idearse otra declaración que, con más seguro efecto y más sobrio laconismo, recordara las frases con que termina el acto primero y las que sirven de desenlace al drama.

Todos saben que en el título de *La bofetada* se alude á la que el Marqués da á Alberto para demostrarle que no es su hijo, constituyendo la misma paciencia de Alberto en no devolverle el ultraje la prueba moral y humana de todo lo contrario. La simple indicación de este original y hermosísimo recurso dramático, basta para formar concepto de lo que vale.

Novo y Colson no quiso engalanar su drama con el vistoso ropaje de la versificación, propósito que no debe condenarse y para el que le asistirían sus razones. Se privó así de un medio maravilloso para fascinar y hasta para producir efectos de buena ley; pero, á cambio de tales desventajas, le dió el empleo de la prosa la facilidad de decir, por boca de sus personajes, todo lo conveniente y nada más, cerrándole el camino de las exuberancias líricas y la afectación sentenciosa; de ahí la espontaneidad y el movimiento del diálogo, que corre sin apreturas ni tropiezos. Tratándose de obras como *La bofetada*, hay derecho á ser nimio en exigencias y reparos; y por lo mismo que merece tantos encomios en la parte substancial y en la técnica, desafinan más las imperfecciones de forma, los endecasílabos inoportunos, escapados de la pluma contra la voluntad del autor, y los galicismos intolerables, de esos que van introduciendo, como una plaga, en el idioma castellano, la conversación ordinaria y las lecturas francesas.

Algunas refundiciones esmeradísimas del antiguo Teatro español, y varios dramas sociales como *El lazo eterno*, *El crédito del vicio* y *La balanza de la vida*, indican en Luis Calvo, hermano de los insignes actores de igual apellido, persistente y fecunda vocación para la escena; pero no van comprendidos en este elogio las tendencias morales de que tal vez se ha hecho intérprete.

Como demostración de la escasa fijeza de ideales que hoy vemos en nuestra literatura dramática, y de

que aun los géneros trasnochados pueden resucitar con fortuna, y despertar emociones nuevas de puro viejas, consignaré aquí el acontecimiento curioso de que en pleno año de gracia de 1890 fuese aplaudido con calor el drama en tres actos y en verso, *La verja cerrada*, original de Ricardo Blanco Asenjo, drama de moros y cristianos, de filtros y pergaminos, y cuya acción se desenvuelve en la ciudad de Burgos durante el reinado de Enrique II de Castilla.

