

cincelada por egregio artista, el dicitamo que guardas blandamente embriaga! ¿Qué culpa tienes de no ser Anfora ni Urna, sino el Anfora y la Urna de los dos amantes, obra fueron del Genio que les dió á la inmortalidad?

En la música de Gounod hay devoción, cariño. Lleva ella flores á la tumba, que es «perenne monumento;» llora arrodillada en la gradería de mármol negro; apoya el codo blanco en la baranda esbelta de la escalinata. Pasan las notas, como coro de novicias, ciorio en mano. Y este fúnebre séquito es el que Gounod encabeza y rige . . . el que hoy acaso sale á recibirle en el misterioso reino de las sombras!



«LO POSITIVO.»

«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, seudónimo, 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 actor repetidas veces. ¿Don 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 descifrado, 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 cercar como el saber desbrozar, transformar y engrandecer cuanto encontrara de su gusto ya creado. *Lo Positivo* es una imitación de la comedia de León Laya *Le Duc Job*, estrenada en París, el 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 elogio *Lo Positivo* ha resultado comedia española contemporánea como ninguna. Cecilia es madrileña de pura raza; calculadora, mientras no ama, derriba desdeñosamente sus columnas de número cuando se la rebela el corazón.

Cecilia ha consentido en dar su mano á un aspirante á banquero, á un millón colorado, gordote, ostentoso y magnífico, de esos que hacen iluminar en sus retratos las sortijas, la cadena del reloj, los botones del chaleco, el alfiler de la corbata y los gemelos de las mangas de la camisa. Ni ella le quiere, ni él á ella. Pero el padre de Cecilia es rico y el novio debe serlo. Cecilia está por lo positivo, y lo positivo, en el primer acto, es tener millones. Rafael, su primo, opina que lo positivo es quererla y ser correspondido por ella. ¡Si Rafael no fuese pobre! ¡Él que es tan bueno! No falta quien le diga á Cecilia que con dinero se puede fundar una casa espléndida, pero no una familia dichosa; quien evoque los tristes días de la vejez sin cariño, siguiendo á los borrascosos placeres de la juventud Cecilia echa sus cuentas Tal vez con lo que ella tiene de dote y lo que su primo conserva de sus rentas, se puede conciliar, quererse mucho y gastar de largo; pero la aritmética contesta que no puede ser.

Sin coche, sin palco, sin mesa para los amigos, sin muchos trajes, sin veranear en el extranjero, ¿se puede vivir?

La *Consuelo* de Ayala resolvió que no; Cecilia concluye por decir que sí.

Pero—y en mi concepto este es un capital defecto de la obra—Cecilia no se resuelve por la eficacia de su propio sentimiento, sino por advertencias exteriores, completamente ajenas á la acción: una carta providencial la cura del afán de las riquezas, y se entrega en brazos del amor honrado y pobre.

Sin embargo, como cuando la Providencia interviene una vez en una comedia, concluye por arreglarlo todo, Rafael, antes de casarse, hereda de un amigo unos cuantos millones.

Con lo cual queda probado, contra lo que Laya y Tamayo quisieron tal vez, que *lo positivo* es amor y virtud y dinero.

El trabajo de Tamayo es la quinta esencia del trabajo de Laya: basta decir que uno de los personajes más considerables de la comedia francesa ha sido substituído por una referencia de líneas, con ventaja: la madre de Cecilia. Es curioso también ver cómo Tamayo aprovecha las ocasiones para acentuar su religiosidad literaria.

En *El Duque Job*, Rafael y Cecilia (*Jean y Emma*) convienen en compartir con los pobres los heredados millones. Tamayo les hace destinar parte á sufragio por el alma del amigo á quien heredaron, es decir, nombra herederos también á los curas. *Lo Positivo* es la comedia más popular de Tamayo.

La generalidad del público le considera único autor, y yo recuerdo que un aficionado al teatro, á quien presté el ejemplar francés, me dijo de buena fe:

¡Este Laya le ha echado á perder la comedia á Tamayo!—Creía que el traductor era Laya, y era disculpable tal error. Lo mejor se tiene por original siempre.

La prosa de *Lo Positivo* es célebre: es como túnica de sencillos pliegues, suelta y honesta, que dibuja las formas esculturalmente: prosa nieta de Moratín.

«¡Si viese Ud.—dice Cecilia á su tío—qué bueno es amar!—Parece como que una se hace mejor, como que el alma se engrandece y se eleva. Desde que amo á Rafael se me figura que quiero más á mi padre, y á mi hermano, y á Ud., y al mundo entero.»

Esta prosa es, si se quiere, sangre azul, pero sangre pura del corazón.

De esta manera juzga el Sr. D. Isidoro Fernández Flores, más conocido entre la gente de letras por el seudónimo de Fernanflor, la obra que pocas noches hace vimos representada en el teatro Arbeu—«donde toda incomodidad tiene su asiento»—por la compañía dramática del Sr. Burón. La citada crítica pertenece á un libro verdaderamente monumental, ideado y dirigido por el teniente de navío Don Pedro Novo y Colson, y publicado en Madrid con el título de los «Autores dramáticos contemporáneos.»

Todavía recuerdo la primera impresión que dejó en mi ánimo esta comedia de *Lo Positivo*. Por seguir amándola, como se ama á una novia para siempre ausente, desearía no haberla visto ahora! Yo no sabía entonces que era un arreglo de *El Duque Job*, ni conocía de oídas siquiera, á León Laya, su genuino autor. Creo que hasta me gustaban las comedias de Don Luis Mariano de Larra.

Tempora mutantur, et nos mutamur in illis! Cayó más tarde en mis manos la obra original—aquí está todavía con su forro color de perla—y de tal manera me agradó, que tomé para campar en la prensa y como estrambote literario ese nombre romántico del *Duque Job*. ¡*Tempus edax rerum!* No recuerdo qué extrañas y recónditas afinidades había entre esta comedia y yo; hubiérala robado, como hurta el niño, sin curarse de cánones morales, el objeto que le gusta; y hoy, que tras larga ausencia he vuelto á verla; hoy que, en cierta manera, vivo atado á ella por el vínculo ó parentesco del seudónimo que uso, no me gusta! ¡Solté al cabo esta frase dura y la mantengo!

No es raro, en verdad, que un muchacho, sobre todo si es pobre, guste de esta obra, en la que tanto se sermonea contra los bienes materiales, y en la que sale tan bien librada la pobreza. A tal edad y en tales circunstancias, oímos con deleite los relatos fabulosos cuyo desenlace es el matrimonio de un trovador desvalido con la hermosa hija del rey. Los poetas, los novelistas y los autores dramáticos que arreglan el mundo, con mayor misericordia que la Providencia, son nuestros amigos. ¡Y qué bien suena en los oídos de quien anda á mal traer, pulcro el domingo y de trapillo entre semana, eso de que el dinero es menospreciable para las almas verdaderamente grandes, y que en la honesta medianía residen, como en heredad propia, la virtud y la ventura! *Lo Positivo* y las demás comedias de su índole, arrancarán siempre aplausos, porque siempre habrá pobres; y pobres que se enamoren; y pobres que crean á pie juntillas en que es posible azgar un premio de la lotería ó descubrir criaderos de diamantes en la calle; y pobres, ávidos de que un personaje verídico, á juzgar por la traza, por la seriedad y por los años, les diga en prosa ó verso, desde el tablado, que el amor allana todos los obstáculos y vence todas las fuerzas ensoberbecidas de la materia, y satisface todas las necesidades! Esa Cecilia que aglomera sumas en el papel, para llegar á una resta total, nos parece angélica. El marqués, el marqués tan sentencioso y tan probo, tan dicharachero, tan convencido de que las riquezas son vanidad de vanidades, se nos figura un mago amigo, poseedor de amuletos cabalísticos, cuya virtud atrae y afianza la felicidad. Y después del generoso desprendimiento de Cecilia, de las condescendencias de D. Pablo y de los sermones edificantes del marqués, juzgamos no solamente posible, sino probable, lógico, natural, evidentísimo, que

Rafael herede ó gane el premio gordo; que lluevan onzas y que el drama acabe con un gran apoteosis final, en el que aparezca patente la Divina Providencia en trono coruscante de oro y plata. Todo ello está en nuestro código moral; todo ello está en las leyes inflexibles de la justicia distributiva nuestra; y lo creemos y decimos de quienes no lo creen, que tienen los billetes de Banco muy mojados!

¡Ay! Yo también lo creía como lo cree ese joven á quien estoy viendo aún en la memoria, y que aplaude á rabiarse cuando Burón declama, á manera de Kempis mundano, contra la codicia y la soberbia. Pero esta creencia y el sarampión, son enfermedades de niños, y como ha tiempo, ¡mucho tiempo! que la niñez huyó de mí corriendo y travesando, ya no me gustan las comedias de magia ni el *El Duque Job* de León Laya, ni *Lo Positivo* de D. Manuel Tamayo y Baus.

El crítico á quien he citado arriba tiene la comedia de Tamayo por mejor que la francesa. Disiento de su parecer. A haber dicho que está mejor hablada, escrita con más unción y más ternura, salpicada de frases é ingeniosidades más oportunas, nada le objetaría; pero en cuanto á la traza dramática, al movimiento escénico y á la verosimilitud relativa de los caracteres, la obra original es superior. Comencemos por el carácter del *Duque Job*. En la comedia de Laya éste es un personaje que tiene vida propia, que habla, se mueve, interviene activamente en la fábula dramática, lucha, goza, padece y obra por sí mismo. En la comedia de Tamayo es un personaje punto menos que invisible, un títere cuyas pítas mueve el marqués, un atarantado que sólo sale á escena para contarnos que acaba de cometer alguna nueva tontería, ó para tararear un ária de zarzuela! En *Lo Positivo*, el verdadero protagonista es el marqués. A él, en rigor, le tocaba casarse con la muchacha, porque él la enamora, él castiga su vanidad, él la sojuzga. A Rafael le dan todavía de comer, acercándole la cuchara á la boca, y le ponen babero para que no se ensucie.

Al Sr. Fernández Flores le pareció un mérito que Tamayo redujese á cuatro los once personajes del *Duque Job*. Esto depende del punto de vista en que se sitúan por rutina casi todos los poetas dramáticos españoles. A ellos no les gusta que intervengan muchos personajes en un drama, entre otras cosas, porque no tienen actores que los representen. Son partidarios de la literatura dramática por el sistema celular. Pero lo que economizan en figuras de carne y hueso, lo despilfarran en palabras y lo pierden en vida. ¿Qué acaece

por ejemplo, en lo *Positivo*? Que casi todo se reduce á monólogos de Cecilia y á sermones del marqués. Ni servidumbre hay en esa casa, y parece extraño que no haya en ella algún criado á quien pedirle un vaso de agua, sobre todo si se atiende á que Cecilia y el marqués deben tener la boca seca de tanto hablar. Parece bien al inteligente y galanísimo Fernández Flores que el Sr. Tamayo dejara á Cecilia sin madre; y á mí paréceme muy mal, porque de madre, y madre buena, ha menester esa locuela vanidosa, para que le dé consejos buenos, y la influencia de éstos contribuya eficazmente á la enmienda de su carácter. Tal se supone en la obra de Laya.

Otra excelencia que en *Lo Positivo* encuentra Fernández Flores es, que en el reparto de la herencia toque una porción á los curas. Esto ha de parecerles muy bien á los señores curas; pero no atino por qué ha de parecernos bien á nosotros. Semejante donación no quita defectos ni añade bellezas á la obra. La supresión del banquero con quien la niña va á casarse, es muy poco feliz. No es tan extraño que ella, en fin de cuentas, renuncie al enlace, porque ni ve ni oye al prometido; y nosotros mismos, á fuerza de esperarle sin que llegue, nos sentimos tentados de gritar á Rafael: — ¡Hombre, no se afija Ud. tanto, que puede ser que ese Muñoz no exista!

Los autores franceses dan á sus obras dramáticas más apariencias de vida y realidad, y para conseguirlo echan mano de personajes secundarios. No es natural que en una casa sólo haya monólogos y diálogos, como sucede en la casa de D. Pablo, y esto durante todo el día y toda la noche, y durante varios días y varias noches. Se me dirá que esto se hace en obsequio á las reglas admitidas, á las famosas unidades, etc.; pero yo contesto con el insigne Lord Macaulay: «ya puestos á dar reglas, no alcanzamos por qué no se establecen otras del mismo género, por ejemplo, una fijando el número de escenas de cada acto en tres; otra el de los personajes del drama que no podrían ser más ni menos de dieciseis; otra, el número de versos de cada escena que sería par y decimal; y otra, finalmente, por la cual se declarase de una manera clara y terminante, que cada treinta y seis versos había de haber un dodecasílabo.»

Lo Positivo resulta una comedia singularmente monótona. Y á este vicio agréguese otro que no tiene el *Duque Job*, el sermoneo. La lección moral de una fábula dramática, si lección moral encierra, debe desprenderse de ella misma. Cuando voy al teatro no quiero que me digan: esto es bueno y aquello malo, sino verlo. En *Lo Po-*

sitivo el marqués, de un cabo al otro de la pieza, nos viene diciendo que el dinero no proporciona la felicidad, que el lujo es pernicioso; y ya emite doctrinas evangélicas, ya teorías socialistas, todo muy bien, con mucha gracia de lenguaje y riqueza de vocabulario; pero ese tutor que se nos descuelga de las bambalinas, acaba por abrumarnos. Él predica; Cecilia hace cuentas; los otros dos personajes, el padre y el enamorado, son dos bobos que en nada se mezclan: uno hace negocios y el otro tararea.

No doy con el vestido de luz, con el nimbo místico, de que oran á la heroína de esta comedia sus devotos y admiradores. La *Consuelo* de Abelardo López de Ayala es una criatura viviente, una soberbia criatura. La Cecilia de *Lo Positivo*, es una muñeca que dice *papá* ó *mamá*, según el botón que le oprimimos con el dedo. Es rica, pero ávida de fausto, necesita un marido millonario que le dé muchas joyas y muchos carruajes, y para ello toma al primer mercader que le propone comprarla. Cuando siente cariño, un cariño muy opaco, muy débil, avergonzado y pusilánime, por su primo Rafael, lo que hace es echar cuentas, más ó menos alegres, para ver el modo de vivir con holgura y aun con lujo. Es, en suma, niña mimada, caprichosa, llena de vanidad y de ambiciones. ¿De qué medios se vale el Sr. Tamayo para transformarla? ¿De un amor que la venza y la subyugue? No, porque Rafael nada hace para inspirarlo; Rafael está convencido de que es un desgraciado. . . . y tararea. El amor nace en ella, como el arrepentimiento en la Cuaresma, de los sermones que la predica el marqués. Y cuando más segura se halla de que dos y dos son cuatro, de que cinco no son cien, y de que no puede casarse con un pobre, llega una carta providencial! — ¡eso sí, carta tiernísima, carta admirablemente escrita, carta que no puede oírse con los ojos enjutos! — en la que una amiga de colegio, casada con pobre, le pinta la ventura de su hogar, las alegrías y dichas de su alma, á la vez que refiere los infortunios de otra compañera de ambas, á quien perdió la sed de lujo y la hizo casarse con un hombre á quien no amaba. Cecilia entonces rompe sus presupuestos, rasga su aritmética, renuncia al coche y ama á Rafael! ¡Egoísta! ¡Así no se ama! ¿Porque crees que los ricos son infelices y los pobres venturosos, das tu mano á Rafael? Menguado amor, hijo del miedo! Fuera bella, si le dijese á tu enamorado: — Eres pobre, y contigo tal vez voy á sufrir penalidades y congojas, pero me caso contigo porque te amo! No renuncio á la riqueza por-

que sienta el temor de que acarree desgracias; bien sé que da satisfacciones y placeres; pero yo te la sacrifico porque te amo! —

Y sobre todo, Sr. Tamayo, ¿en dónde ha visto Ud. que una carta, un trozo de idilio, no sólo modifique sino vuelva por el revés todo un carácter? Aquí no hay realidad, aquí hay milagro, como el de la conversión de Saulo en el camino de Damasco! Ahora caigo en la cuenta de por qué hace Ud. que den dinero á los señores curas. ¡Misa, y misa solemne debe cantarse en acción de gracias del prodigio!

Pero yo no aconsejaría á Rafael que se casara con Cecilia. Hoy —le digo— se entrega á tí alocadamente; pero luego verá que no todas las que se casan con un hombre rico han de caer por fuerza en la desgracia y la deshonra; luego aparecerá en ella el carácter seco y vanidoso que momentáneamente se ha ocultado, y deseará lo que siempre ha apetecido y te engañará por fuerza, puedes creérmelo! —

Por fortuna, este es el momento de la comedia, del apoteosis final: Rafael hereda, él es rico, ella es rica, todos son ricos . . . hasta los señores curas quedan ricos! El Sr. Muñoz avisa que siempre no se casa y *planta* á Cecilia . . . ¡Ya decía yo que este Sr. Muñoz no había de ser estorbo para nada! Y con la noticia de la herencia salimos más tranquilos del teatro, y nos preocupa menos el porvenir de los novios; pero la tesis ó las tesis del drama quedan falseadas; ya no hay sacrificios, y resulta lo que había de resultar, lo que es muy cierto, que el dinero es necesario. En resumidas cuentas, Rafael no conquista á Cecilia; se la saca en la lotería, la acierta en la ruleta. Es verdad que ella ya estaba decidida á ser pobre, pero contando con su carácter y con todo lo que hemos visto y oído hacer y hablar en la comedia, no creíamos en la perseverancia de su propósito, y hubiéramos pedido otro acto para ver si de veras se casaba, y otro más para ver si eran dichosos.

La obra es falsa, los caracteres de los personajes son inexplicables, porque sin ir más lejos, si ese padre tan avaricioso y duro en los primeros actos, había de acabar sin lucha y sin esfuerzo, por acceder á todas las peticiones de la hija, y por resignarse á mantener al novio, ó el Sr. Tamayo lo calumnió al principio . . . ó todos se volvieron locos de tanto estar encerrados y sin visitas en la casa.

La obra es falsa, decía; pero ¡qué ingenio el de Tamayo! ¡qué limpidez de estilo! ¡cuánta gracia y cuánta ternura en algunas escenas! ¡qué hermosas frases! ¡cómo encanta Cecilia al leernos la carta de su amiga! Y —para concluir— ¡cuánto talento tiene la Srita. Casado!



" A SECRETO AGRAVIO,
SECRETA VENGANZA. "

Pudiera hacerse un muy curioso paralelo entre las adúlteras del teatro antiguo y las adúlteras del drama moderno. No tengo el ocio ni los estudios suficientes para establecer este parangón; pero burla burlando, y á falta de otro asunto para mis habituales pláticas con el lector, apuntaré muy breves observaciones sobre este punto de moral literaria. La cuestión es de actualidad, puesto que acaba de representarse en el teatro la comedia « A secreto agravio, secreta venganza, » de D. Pedro de Calderón.

Fijaremos, pues, nuestra atención en esta obra hidalga y en algunas otras del mismo autor, ya que estudiar el adulterio en los diversos teatros antiguos, ó aun cuando sólo fuere en los principales autores españoles, sería empresa propia de un libro voluminoso, y no de un artículo de poco momento. Las mujeres, en el teatro de Calderón, no están dibujadas con tanto vigor y energía como los hombres. Son verdaderas *lapadas*, cuyos rostros no pueden verse sino á favor del viento que entreabre sus mantos, ó tras los barrotes tupidos de las rejas. ¿Qué creaciones femeniles nos dejó el gran Don Pedro, comparables en vigor y alteza, al *Segismundo* de la « Vida es sueño, » al *Tetrarca de Jerusalem*, al *Alcalde de Zalamea*, al *Médico de su honra*; ó al *Don Lope*, de « A secreto agravio, secreta venganza? » Los personajes masculinos eran los que él trazaba con cuidado escrupuloso: dejando á las hembras, por honestas y hermosas que fueran, en el segundo plano de sus obras.

Semejante preferencia no debe achacarse á menosprecio por la mujer. La verdad es que en la época de Calderón los varones eran todo y las damas vivían reducidas al papel de inspiradoras de los poetas, ó pretextos obligados de sus versos. Fuera de las haciendas domésticas, los galanteos, los bailes y festejos cortesanos, la mujer no tenía en otras esferas más amplias la significación y la importancia que tiene hoy. El rendimiento con que la celebran los poetas y la querían los amantes, nacía de la comezón de discretear, tan común entonces. En apariencia, la mujer de aquellas épocas reinaba como reina absoluta: ella discernía en las justas y torneos los premios reservados al valor, á la pujanza y á la destreza; ella era el objeto de todos los cantos y de todas las fiestas. Mas si estudiamos de cerca el estado social de aquella época, veremos que la mujer era considerada, en fin de cuentas, como un ser bello, amable, frívolo, propio, por su misma debilidad, para que los soberbios hidalgos le rindiesen vasallaje sin mengua de un decoro suspicaz; pero que no tenía sino cortísima ingerencia en los asuntos trascendentales de la vida, y estaba en el hogar sujeta al hombre, por cuya merced y gracia recibía los títulos de reina, ninfa ó diosa.

Calderón trató á las hembras con la misma y aun con más cortesía, que sus coetáneos; pero sin sacarlas del círculo á que las reducían las costumbres de la época.

Las mujeres de Calderón dicen é inspiran versos muy gallardos: son finas en el querer, sutiles en el pensar; buenas y honestas cuando hablan por la ventana con el novio; jamás consienten que éste las requiebre, sino con extremada decencia y absoluto rendimiento; y cuando rebozadas, con paso breve, salen de aventura, no van á cometer deshonestidades ni cosa que lo valga, sino á impedir que los rivales se acuchillen, ó á escuchar larguísimas tiradas en las que se oyen comparadas con el sol, con las estrellas, con las flores y con las bellas habitadoras del Olimpo; en tanto que la dueña quitaña charla con lo gracioso recordando sus ya remotas mocedades. Podríamos decir que las heroínas de las antiguas comedias españolas son muy aficionadas á lo que hoy se llama la *flirtatiön*, pero con muchísimo más recato que las misses de hoy.

Con el teatro de Calderón, no podría hacerse lo que Paul de Saint Victor, *verbi gratia*, hizo con el teatro de Shakspeare y con los otros de Goethe: entresacar los principales personajes femeninos y estudiarlos aparte. Las mujeres de Calderón son punto menos que idénticas:

quien ve una ha visto todas. No mienten pasiones extraordinarias ni cometen crímenes horribos; siempre son buenas, amables y padecen de manera parecida. Para apreciar las diferencias que las individualiza, es necesario ser experto en apreciar, no lo que va de colores á colores, sino de matices.

La adúltera es casi desconocida en el teatro de Calderón. En este instante no recuerdo más que dos: la «Serafina del Pintor de su deshonra;» y Leonor, de «A secreto agravio, secreta venganza;» y ésta lo es solamente de intención, porque no llega á serlo de hecho; Mencía, en el «Médico de su honra,» es una consorte fiel. Su esposo Alfonso de Solís, le dá la muerte, porque no es un médico, sino un brutal matasanos. Hartzbusch lo disculpa, diciendo que esta inhumanidad era propia del tiempo y no privativa de Solís. La sentencia, pues, no recae sobre Calderón sino sobre un siglo; siglo de festines incesantes y de atropellos perpetuos, época de galantería y de mortandad en que todo poder, desde el real al doméstico, abusa de sus facultades, ó abusa sin piedad de sus fuerzas, ocasionando tal vez una venganza horrible. Cuando una marquesa mandaba azotar y pelar á sus criados por una leve falta; cuando un marqués abofeteaba á la mujer de un lacayo, y el lacayo mataba al marqués; cuando á jueces á quienes la ley vedaba condenar á muerte á una muchachuela ladrona, la mandaban despojar después de azotada y colgada de la horca por los cabellos, castigo aun más cruel que la muerte, y que se la daba en efecto; por último, cuando hasta el enteco y apocado Carlos II sacaba la daga contra un criado que le impedía realizar una burla, natural era que en medio de tanto abuso y de tanta sangre, fuera aplaudida la crueldad de un esposo que iba escudado con la respetable egida del honor, aunque exagerado ya y pervertido.

Serafina, en el «Pintor de su deshonra,» es víctima del rapto y la violencia, lo que no impide que su esposo la mate sin forma ni proceso. Herodes, el Tetrarca de Jerusalem, protagonista del «Mayor monstruo, los celos,» es el Otelo del teatro español. Ticknor, dice, con razón, que los celos de éste son más groseros y materiales: los de Herodes están fundados únicamente en el terror de que después de su muerte posea á su esposa un rival á quien ella nunca ha visto, y esta idea intensa le arrastra hasta intentar á la vida de una esposa virtuosa é inocente.

«A pesar de la diferencia que hay entre ambos dramas (el de Shakspeare y el de Calderón), hay puntos accidentales de semejanza en-

tre ellos. En la comedia española vemos una escena de noche, en que desnudando á Mariene sus doncellas y viéndola pensativa y preocupada con el pensamiento del fatal destino que la amenaza, cantan, para distraerla, aquellos sentidos versos del Comendador Escriba, que se encuentran en las joyas primitivas de la poesía popular española, atesoradas en el primer *Cancionero general*:

Ven muerte tan escondida
Que no te sienta venir,
Porque el placer del morir
No se torne á dar la vida.

Versos y cantos bellísimos que recuerdan la escena de la tragedia inglesa en la que, poco antes de la muerte de Desdémona, cuando habla con Emilia que la está desnudando, entona ésta la vieja canción del Sauce.»

Por lo dicho se vé, que las heroínas del «Médico de su honra,» y del «Mayor monstruo, los celos,» son inocentes; Herodes quita la vida á Mariene, porque no quiere que otro la posea. El pintor D. Juan Roca, y Solís, matan á sus mujeres, porque los heroes de Calderón son muy pundonorosos siempre; pero á las veces suelen ser muy brutos.

Don Juan Eugenio Hartzembusch observó que «el principio del honor profundamente arraigado en España por aquellos tiempos, hacía bárbaros á algunos maridos celosos, hacía heroínas sublimes á algunas mujeres, y probablemente honradas á casi todas. Ellas valían mucho más que ellos.» Yo no voy tan allá como el crítico español, en esto de aseverar que el principio del honor «hacía honradas á casi todas,» pues adúlteras hubo entonces como ahora; pero sí creo que el citado principio, antaño como ogaño, ha salvado la honestidad de muchas y puesto á raya el deseo de los cortejos. En cualquier libro de esa época se leen verdícas historias de mujeres que dan la vida por no perder la castidad. Abro al acaso los curiosos «Avisos» de Pellicer, y hallo estas dos noticias que probablemente inspiraron el «Pintor de su deshonra.»

28 de Junio de 1643.--Ha sucedido en estos días un caso que tiene escandalizada á la corte, por el hecho y las circunstancias. Este fué el robo de la hija de un contratante en lienzos, muy rica y con treinta mil ducados de dote. Hízolo un hermano de la madrastra de la moza, que deshauciado de que se la dieran por mujer, intentó la fuerza,

y acompañado de amigos con armas de fuego y un coche de cuatro mulas, llegó á la casa, y armando de noche una pendencia, saliendo á la tienda la moza y la madrastra, la cogieron, y metiéndola en el coche dispararon pistolas para atemorizar á la gente y que no los siguiesen. Corrió el coche muchas calles de Madrid, dando por todas partes grandes gritos la robada, de suerte que todos creyeron, dado el aparato y estruendo, que sólo alguna gran señora podía atreverse á caso semejante y tan violento. Pararon en la casa prevenida, donde la moza, dicen, se defendió con arte del hombre, diciendo: que supuesto que debía de ser su mujer, no quería parecerlo sino hasta estar desposada. Hizo una cédula, y á la mañana, por el rastro de un notario del Vicario, cogió al agresor y á otros dos cómplices el alcalde D. Enrique de Salinas. Están en la cárcel, y se entiende los ahorcarán el jueves; y por ahora no se habla sino de esto, *y de dos mujeres que han muerto á manos de sus maridos por adúlteras, el uno pintor y el otro bodeguero.*»

AVISO DE 14 DE JUNIO DE 1644.

«Sucedió cuatro días ha, que Alonso Cano, pintor de gran fama, tenía un pobre que acudía á su casa para copiar de él los cuerpos que pintaba, y estando él fuera de casa y la mujer en la cama sagrada (virtuosísima criatura), el pobre se quedó cerrado en el obrador, y saliendo al aposento de la mujer, la mató con quince puñaladas con un cuchillo pequeño. Escapóse, y á ella la encontraron con matas de los cabellos del pobre en las manos. Vino su marido, y por indicios de disgustos que había tenido con ella y sobre moceidades suyas, le prendieron y le dieron tormento: negó en él haberla hecho matar, y hase recibido la causa á prueba, y se cree está sin culpa.»

A estas noticias inspiradas del «Pintor de su deshonra,» pueden agregarse estas otras más atroces:

AVISO DE 16 DE OCTUBRE DE 1640.

«Esta semana pasada, el jueves, quemaron á un hombre. . . . y el día siguiente (12) ahorcó el consejo de guerra á un soldado (alférez, dicen que era), porque cometió uno de los mayores delitos que supo inventar de horror. No queriendo consentir en sus torpe-

zas una doncella honrada, la mató, y después de muerta cometió una y otra vez el delito que ella no quiso consentir estando viva, perdiendo primero la vida que la virginidad; caso atroz y apenas visto sino entre bárbaros.»

«Junio de 44.—Vino también nueva del lucero lastimoso de Euja, en que dicen que un religioso requirió de amores á una doncella hija de confesión suya, y que habiéndola tenido cerrada en el convento algunos días, la mató y enterró.»

En estos y en otros sucesos semejantes se funda Hartzembusch para decir que ellas valían más que ellos; y verdaderamente es ejemplar y digno de alabanza el noble esfuerzo con que tales mujeres defendieron su pudor. Las heroínas del «Pintor de su deshonor,» y del «Médico de su honra,» fueron también muy animosas y resueltas; mas los brutales, sin reparar en ello, les arrancaron la existencia.

D. Lope de Almeida, en «A secreto agravio, secreta venganza,» ¿es tan cruel y bárbaro como Roca y Solís? Esto es lo que estudiaremos en otra ocasión, para poner de manifiesto el pensamiento filosófico de la obra, y compararla con los modernos dramas de adulterio.



“RIGOLETTO.”

Yo confieso ingenuamente que otra de las ventajas que he encontrado á mi ignorancia, es la de gozar muchísimo en la audición de Rigoletto. Víctor Hugo, *ce vieux lion*, obró mal al exigir á Verdi que variara el argumento de su ópera. Ignoro cuál haya sido la sentencia de los tribunales en este pleito célebre, pero de todos modos, lo único de que el gran poeta puede lamentarse, es de la adulteración que el libretista hizo en el drama. ¿Por qué ese ridículo duquecito de Mantua, en vez del Rey Caballero? ¿Por qué Gilda, en vez de Blanca? ¿Por qué Rigoletto, en vez de Triboulet? Lo cierto es, sin embargo, que Verdi con sus notas, con su orquestación ruidosa, con su abuso de los instrumentos de cobre, con sus espasmos y sus convulsiones epilépticas, traduce á maravilla las ideas del gran poeta, desenfrenado, loco, caballero siempre en su corcel de fuego, que no tendrá seguramente las piernas nerviosas, ni las correctas líneas, ni las dóciles crines de Pegaso, pero que vuela entre densas agrupaciones de pavorosos *nimbus*, con la nariz hinchada, el cuello tendido, y va y recorre, sin fatigarse nunca, los espacios, azotado á veces por los aires huracanados de las tempestades, y otras por el silbante látigo de Apolo. Verdi explica admirablemente á Víctor Hugo. El poeta apocalíptico ama con entrañable amor la antítesis: dadme una antítesis más de relieve, más saliente, más perfecta que la del cuarteto de Rigoletto en el último acto.

Alberto de Lasalle decía que la musa de Verdi es una especie de gigante que asombra por el vigor insólito de sus puños y por la re-

cia trabazón de sus espaldas. Es una musa amazona, que avanza á conquistar el reino de la música, pisoteando á las que, raquíticas y entecas, se oponen á su paso. Es la dominadora: escoged, pues: ú os apartais prudentes para abrirle paso, ó morís aplastados por su fuerte clava. Tal es el calor de la sangre que hierve y salta, no corre por sus venas, que hasta un *te amo* es en sus labios el rugido de la pantera que contempla muertos sus cachorros. Los gatos sólo saben maullar, pero los leones rugen siempre. ¿Que no es clásico? Pues yo os contestaré con aquella frase de Víctor Hugo en el estreno de su drama «Hernani:» «esto no es clásico, pero lo será.»

* * *

Rigoletto es un bufón, un ser deforme, el tipo de la fealdad humana, la protesta contra la tiranía de la hermosura. Rigoletto es deforme; por eso es bufón. La belleza ayuda siempre á la benevolencia. La fealdad es una gran colaboradora de los crímenes. Si Byron no hubiera sido cojo, no habría escrito el «Don Juan.» Si Rigoletto no hubiera sido un monstruo, no habría logrado el título de bufón. Rigoletto era malo, perverso, con una maldad, una perversidad reflexiva. El desprecio en que la corte le tenía, las carcajadas que por do quiera eran su anuncio, iban dejando en su alma los fermentos de un odio reconcentrado, frío, pero más temible aún que otro ninguno, como que estaba ayuntado á la impotencia. Los seres que más miedo me inspiran son los que llamamos impotentes. Los leones hincan la garra en nuestro pecho frente á frente. Las víboras muerden cautelosamente por las plantas. Rigoletto, incapaz de vengarse con la espada, hería y hasta mataba con la lengua. La sátira es casi siempre el producto de la fealdad física ó moral. Un hombre sano de espíritu y de cuerpo, satiriza con dificultad, y si lo hace, sus flechas, como las del pastor Virgiliono, van nunca envenenadas. Rigoletto odiaba á éste porque era hermoso, á ese porque era noble, á aquél porque era rico, ésto es, odiaba porque él no era noble, ni era rico, ni era hermoso. Rigoletto es deforme. Rigoletto está enfermo, Rigoletto es un bufón de corte: «triple miseria que le convierte en un malvado,» como dice Víctor Hugo explicando el carácter de Triboulet. Odió al rey porque es rey, á los señores porque son señores, á los hombres porque no tienen todos una joroba en la espalda como

él. Depraba á su señor, le corrompe, le embrutece, le lleva á la tiranía, á la ignorancia, al vicio; le suelta como un lebel de caza en el seno de las familias, señalándole la mujer por seducir, la esposa por deshonar, la hija por corromper. En sus manos no es más que un ariete todo poderoso que le sirve para romper las existencias que le son odiosas. Rigoletto odia todas las formas bellas de la naturaleza.

Pero en el alma depravada, asquerosa, repugnante de este monstruo, hay una parte luminosa. Rigoletto es bufón, pero es padre. Aquella hija suya le recuerda el único ser que vertió una gota de amor en ese vaso de odio. La ama, porque no prorrumpie en una carcajada al mirar su figura grotesca, porque le sonríe, porque le habla, porque le acaricia, porque le besa. El mendigo á quien todos arrojan con el pie, besa la mano del que le da hospedaje, casa, abrigo. Rigoletto no puede ocultar á Gilda la vergüenza de su alma. Junto á ella es un monstruo, pero no es bufón. Es horrible, pero no es perverso. La ha ocultado en la casa más solitaria, en el barrio más desierto, allí donde nadie la mire, donde nadie la toque, donde nadie la contagie. Así como educa á su amo para el mal, educa á su hija para el bien. Son sus dos discípulos, y mientras más azuza al vicio al uno, más quiere la virtud para la otra. Como él es malvado, como sabe todo lo que se padece por el mal, quiere que su hija sea muy buena.

Pero hay un momento en que estas dos líneas opuestas se cruzan, en que estas dos existencias se confunden. Rigoletto ha incitado á su dueño para que viole á la hija de un anciano desgraciado; y el anciano maldice al violador y á Rigoletto. ¿A Rigoletto el bufón? no, á Rigoletto el hombre, á Rigoletto el padre: la maldición tiene de cumplirse. El bufón va á ser cogido en sus propias redes. Quiso robar una mujer para su dueño, y el dueño le robó á su misma hija. Después querrá asesinar á su señor, y su hija será la asesinada.

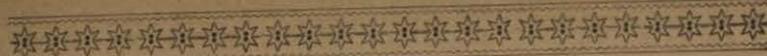
Rigoletto es la personificación del mal que engendra necesaria, forzosa, inevitablemente el mal.

Sin embargo, ¡cuánta compasión, cuánta piedad inspira la figura grotesca del monstruoso jorobado! No ama en la tierra más que una sola cosa, y se la quitan. No es amado más que por un ser, y ese desaparece. Es víctima de su fealdad, la fealdad le vuelve malo, y el mal le hace desgraciado.

Pero la escena en que el bufón deja de serlo para ser padre, en

que el monstruo deja de ser monstruo para convertirse en hombre, es terrible y hondamente conmovedora. El espectador siente sobre su cabeza el aleteo trágico del dolor. Muerta su hija, ¿qué le queda al infeliz deforme?

¡Ah! primero debe expresar el artista la súbita explosión de la rabia concentrada, mesar sus cabellos, vociferar, morder sus labios. El dolor de aquel hombre se despoja de las campanillas del bufón y se levanta altivo. Las palabras deben brotar de su boca como escupitajo. Después, la rabia pasa, ya no hay castigo, ya no hay venganza posible. La nube se deshace en lluvia. La pena se deshace en lágrimas. Rigoletto queda sombrío y mudo, á solas con su eterna madrastra la naturaleza.



DE ALGUNAS COMEDIAS.

I

Debo desagraviar á la compañía dramática italiana. Al concluir mi artículo sobre el autor Coquelín, lamentando de todas veras su partida, exclamé: *Nessun maggior dolore*. . . y puse puntos suspensivos. Como bien puede ser que alguno de mis lectores no conozca al Dante, diré que hice entonces una cita incompleta de la *Divina Comedia*, una cita que no requiere erudición, ni siquiera demuestra que quien lo haga haya leído el poema, porque esa frase es una de las muchas que ya han pasado á la categoría de proloquios ó refranes internacionales, una frase que pertenece á todo el mundo y que entera dice así: *Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria*. Esto ya lo sabían Uds., pero como también puede acaecer — todo es hipótesis! — que Uds. no sepan traducir del italiano al español, diré la frase en esta lengua para que nos entendamos: Nada hay más doloroso que recordar en la miseria los tiempos felices! — Pudo colegirse, en consecuencia, que calificaba de tiempo feliz, la brevísima temporada que Coquelín pasó en México, y de época mísera á la que pasaríamos en el teatro durante las representaciones italianas. Y tan pudo conjeturarse este nefasto augurio, que yo mismo presumo que eso quise decir. Vuelvo, pues, por los fueros de la compañía dramática italiana, rompo lanzas conmigo mismo, me dejo fuera de campo, tan corrido cual cuitado, visto el sayal de penitente y me encamino al santuario de Virginia Reiter, implorando el perdón de la madona. No, no son tiempos lastimosos ni precarios para

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Año 1925 MONTERREY, MEXICO