



IX

La novela.—El idealismo sano y sentimental.—Como se deriva del romanticismo.—Lamartine.—Saintine.—Julio Sandeau.—Octavio Feuillet.—Cherbuliez.

MIENTRAS escribía Balzac la *Comedia humana*, sabemos que se interrumpió la producción novelesca del romanticismo, aun cuando se había evolucionado hacia el socialismo y el folletín. Pero no se trata ahora de novela romántica propiamente dicha, sino á lo sumo, de un subgénero, la novela idealista y moral, que, durante la transición combatió, en parte contra el romanticismo, en parte contra la invasión del realismo, precursor del naturalismo.

Como otros muchos, este subgénero está contenido en el romanticismo, y ya desde sus orígenes.

Aunque *Pablo y Virginia* desarrolle gérmenes anárquicos por la condena de la sociedad

organizada y la exaltación de la naturaleza, no deja de pertenecer al género idealista y moral. Después del nombre de Bernardino de Saint Pierre, conviene inscribir, entre los patronos y fundadores de la novela idealista, el glorioso de Lamartine. En él podemos comprobar la transformación; porque el romanticismo más genuino se une á la pureza más cristiana, á la castidad y sensibilidad más exquisitas. Si es cierto que en *Rafael* se advierte un vago fondo de sensualismo panteísta, ni aun esa tacha cabe poner á *Genoveva* y al *Picapedrero de Saint Point*. Todas las novelas de Lamartine, son obra de poeta, poemas en prosa, así como las de Víctor Hugo frecuentemente son proclamas políticas, y bien puede afirmarse que la escuela idealista, menos poética y más social, no ha de producir, dentro del género, nada que pueda superar, ni aun quizás igualar, á *Gracziella* y á *Fior d' Aliza*.

La diferencia está en que la escuela idealista, por cima de la poesía, pondrá el fin moral. Lamartine, que es tan puro, moraliza poco. Su enseñanza, si es que alguna pretende encerrar, es meramente poética, sentimental, superior; una enseñanza alada. No así los novelistas de la virtud y del deber social, que, en substancia, son utilitarios.

Ya, en 1823, un novelista gana el premio Montyon, ofrecido por un célebre filántropo á la obra literaria que se considerase más provechosa á la sociedad. Tal fué el caso de Saintine, con su novela *Picciola*. Además, y por igual

concepto, se le condecoró con la Legión de Honor.

Picciola es la historia de los sentimientos que engendra en el alma de un prisionero la vista de una florecilla que nace en el patio de su cárcel. Es el prisionero un hombre que, libre, colmado de los dones de la fortuna, se aburría; cuando su suerte cambia y le sepultan en un calabozo, la vista de la humilde florecilla le conduce á volverse á la Providencia, de la cual se había olvidado en sus días prósperos. La idea era de Tertuliano, pero Saintine supo desarrollarla con emoción persuasiva, y ganó la fama y las cuarenta consecutivas ediciones que de la obra se hicieron. Publicó Saintine después bastantes libros, sin el éxito de *Picciola*; pero en uno de ellos, el titulado *¡Solo!* (cuya lectura se recomendó á los niños), trazó el programa y encarnó el símbolo de la nueva novela idealista social. Conviene fijarse en que tal programa abre zanja muy honda entre Saintine y los de la generación romántica, aunque bien pudiera el romanticismo reclamar para sí á *Picciola*.

¡Solo!, es la misma historia de Robinson, referida para sacar consecuencias asaz distintas. El pobre marinero Alejandro Selkirk, abandonado en una isla desierta, en vez de averiguar que el hombre se basta á sí propio, y que su energía le sacará siempre de apuros, aprende, al contrario, que no hay nada más antihumano que el aislamiento, y, lejos de sus semejantes, se embrutece. «El ser aislado»—declara Sain-

tine—«es algo imperfecto; el hombre se completa con el hombre. Nuestra fuerza nace de la sociedad. La independencia absoluta, para el individuo, es sentimiento artificial; sólo es poderosa y natural en las naciones. Creamos en el matrimonio, en la familia, en la Patria...» A cien leguas nos hemos ido del individualismo romántico, de la rebelión antropocéntrica; la escuela del deber está fundada.

Sin conceder más que mención rápida á dos secundarios, Luis Ulbach y Mario Uchard, nos fijaremos en un escritor que representa bien el subgénero, Julio Sandeau. Las razones que mueven la pluma de Julio Sandeau en su propaganda moralizadora son asaz naturales: brotan del sentimiento, á manera de sangre de antigua herida. Fué Julio Sandeau el primer amigo íntimo de Jorge Sand, y juntos colaboraron en una novelita sin resonancia. Jorge Sand, con frase delicada, respetuosa hacia la ilusión muerta, lamentó la ruptura de una amistad que juzgó llamada á ser inalterable; pero sin duda Sandeau quedó lastimado y ofendido, y mientras *Lelia* asciende á la cumbre de la fama, él dirige su labor literaria contra las tendencias de la insurrección lírica, proclamada por la Baronesa Dudevant. La propaganda de Sandeau será á favor del hogar, del cariño, del culto de los lares domésticos, de la honrada severidad del deber aceptado. Armándose con estas ideas, que un chispeante escritor calificó de «quijada de jumento», combatía Sandeau á la vez el romanticismo anárquico cuan-

do declinaba y el realismo cuando nacía.

Mariana, tenida por la obra maestra de Sandeau, parece reproducir la historia íntima de Jorge Sand, su fuga del hogar doméstico, los ensueños y los desencantos de sus aventuras pasionales; diríase que al frente de esa obra pudo escribir el autor la frase de Espronceda sobre el *Canto á Teresa*: «Es un desahogo de mi corazón».

Sin embargo, si el lirismo de *Lelia* se oponía á la marcha ordenada de la sociedad, si minaba los cimientos de la familia, el oculto dolor del alma, tal vez ulcerada y rencorosa, de Sandeau, le dictaba opiniones al diapasón de las aspiraciones generales, á la reacción antirromántica. Jorge Sand representaba el desorden; Sandeau, lo normal, el criterio de la inmensa mayoría, la moral social aceptada y consagrada por la religión, y cuando la religión faltase, por lo natural de los afectos humanos.

Otra obra que parece inspirada también en los añejos resquemores de Sandeau es la titulada *Fernando*, severísima condenación del adulterio y exposición de sus consecuencias fatales, con una venganza conyugal más lenta y hábilmente combinada, pero no menos implacable que la de cualquier esposo calderoniano. Lo que Jorge Sand elevaba á la categoría de sagrado y divino, Sandeau lo clasificaba entre las infecciones sociales que importa combatir, aplicando, si es preciso, el fuego purificador.

Lo mismo que *Mariana*, fueron acogidas con aplauso y simpatía otras obras de Sandeau,

como *La señorita de La Seiglière*, *Blasones y talegas* y *Magdalena*. Su público (no un público restringido, sino muy numeroso) le seguía con la fidelidad que luego le veremos tributar á Feuillet; de sus obras multiplicábanse las ediciones, se traducían, se aplaudían adaptadas al teatro, y la gente seria las introducía en su hogar, á la vez que la Academia las coronaba. En medio de tantos halagos de la suerte, Sandeau era el primer novelista que ingresaba en la Academia; y se sentaba entre los inmortales, representando á un género hasta entonces excluído. Con razón dijo Sainte Beuve, refiriéndose á este suceso, que si Sandeau había tenido en su vida muchos éxitos, ninguno como éste, no obtenido antaño por Lesage ni por el abate Prévost—los autores de *Gil Blas* y de *Manon Lescaut*—, y rehusado en nuestros días á Balzac... La literatura novelesca moral abrió aquellas puertas, cerradas para el genio.

A pesar de la respetabilidad y nombre adquiridos por Sandeau, el corifeo y maestro de la novela moralizante, y el más alto dentro de ella, es, sin duda, Octavio Feuillet.

Feuillet era consciente en su papel de jefe de una escuela opuesta á la literatura cruda y materialista; pero, al mismo tiempo, era un literato con inclinaciones estéticas, que no sacrificaba su gusto al de la multitud, ansiosa de que la virtud, al final, reciba su recompensa, y el vicio su castigo. Feuillet sentía el deseo, no tanto de perfección, como de diversificación, una de las maneras que tiene la vida de llamar

á sí al arte; existía en él estímulo provechoso de orgullo artístico y, con tales condiciones, no podía ser un vulgar fabricante de literatura azul.

No sería ni exacto ni justo repetir, con un crítico maligno, que el núcleo de las admiradoras de Feuillet se reclutaba entre las duquesas. He conocido yo aquí, en España, partidarios acérrimos de Feuillet, y han sido y continúan siendo vertidas al castellano sus obras, como también suele aún subir á escena la adaptación teatral de *La novela de un joven pobre*, «el mayor éxito de lágrimas de su tiempo». Seguramente innumerables lectores, de los dos sexos, le pusieron por encima de Balzac y de Flaubert, fundándose, no en que les hubiese interesado la lectura, haciéndoles volver hojas y aun saltarlas, para conocer el desenlace— como se diría de un Ponsón du Terrail ó de un Gaboriau—, sino en consideraciones de orden más elevado, pues no cabe, míresele como se le mire, situar á Feuillet fuera del arte; de cierto arte, del suyo, lo cual ya no es poco.

Al margen del arte, sin embargo, le relegaron los más notables críticos de su época: Sainte Beuve, Lemaitre, Schérer, Anatolio France. Y otros hicieron más y peor: no contar con él, ó consagrarle una mención benévola y breve.

Su único vindicador, Brunetière, se preguntó la causa de esta actitud de la crítica, que contrasta con la no interrumpida carrera triunfal recorrida por Octavio Feuillet, durante cerca de medio siglo. Acaso el mismo triunfo ex-

plique la severidad. Si no fué justo tratarle tan mal, ni darle aquellos sobrenombres desdeñosos de «Musset de las familias» y «autor favorito de la Emperatriz Eugenia», tampoco dejaba de existir desproporción entre el valer propio de Feuillet y los lauros y honores, negados á autores de más valía. No es malo que los soberanos ensalcen y distinguan á los literatos; sí que no lo hagan con discernimiento y espíritu de análisis, y entre Merimée y Feuillet, había peldaños.

Los elementos de Feuillet son varios: cuando empezó su labor literaria en el teatro, se inspiró en Musset y en Scribe; cuando se dedicó á la novela, ejercieron influencia sobre él, al principio, Jorge Sand y Sandeau. Definido ya su estilo propio, pudo entroncársele con los novelistas clásicos, más ó menos idealistas, de su patria y de Inglaterra: con madama de Lafayette, autora de la *Princesa de Clèves*; con Richardson y su *Clarisa Harlowe*; con la *Heloise*, de Rousseau; con la Staël en *Delina*, y con Jorge Sand en *Indiana*; y bien pudiera esta genealogía de la novela idealista, remontándose mucho, ascender hasta el *Amadis*, padre del género. Lo que se reconoció unánimemente en Feuillet, fué el don de lo «romancesco»: y nótese que, si lo romancesco difiere de lo romántico, se distancia también de la trillada senda del buen sentido, por la cual se intentó, en protesta contra el romanticismo, llevar en carreta á la literatura. Este peligro contribuyó Feuillet á conjurarlo, porque

era elegante, altanero, melancólico, soñador.

En Feuillet está encarnada una de las formas características de la transición. Empezó combatiendo al romanticismo, y acabó luchando á brazo partido con el naturalismo, sin desertar un momento de sus primeras posiciones, idealistas y morales, de una moralidad elevada, fundada en un concepto aristocrático.

Todo esto que voy escribiendo requiere razonarse un poco.

Lo romancesco difiere de lo romántico, aunque en las obras de la escuela romántica se encuentre tanto romancesco. Hay, dice sabiamente Brunetière, infinitas maneras de ser romancesco, y hasta en la escuela naturalista, y mucho más en las que la siguieron y consumaron su desintegración, encontraremos lo romancesco á cada paso. No sé de nada más romancesco que *El pecado del cura Mouret*, á menos que sea *Germinal*. Feuillet, distinguiendo, proclamó que aspiraba á lo romancesco honrado y decente, que encarna la belleza moral; y la distinción es admisible. Como bastantes escritores que le precedieron, como el mismo Racine, Feuillet citó la belleza moral en las luchas arduas del deber con la pasión; no excluyó la pasión de sus fábulas; al contrario, la hizo su eje, porque sabía que sin pasión no hay arte, y al decir pasión, claro es que no me refiero únicamente á la amorosa, pues Don Quijote, verbi gracia, platónicamente enamorado de Dulcinea, sufre sin platonismo, activamente, la pasión del honor, de la justicia y

de la gloria. No es, pues, la pasión lo que alarma en las teorías del romanticismo, como no había alarmado en el gran teatro de Racine y de Corneille, tan pasionales.

El peligro del romanticismo no estaba en el estudio y expresión de la pasión, sino en su apoteosis, en la teoría de su legitimidad y santidad, como todo el daño y pestilencia de las letras francesas, desde la Revolución, fué no sólo la pintura y la excusa, sino la divinización de los instintos, los más poéticos y sublimes y los más groseros, los más normales y los más perversos.

Y esta obra de sanción total de lo humano, la inició el romanticismo, y continuó dentro de las escuelas que parecían su antítesis, pero proseguían la tarea de que el hombre «fuese como Dios», viva ley de sí propio, bueno y santo por el hecho de *ser*.

No late, sin embargo, en la oposición de Feuillet á las dos escuelas opuestas en sus procedimientos, pero conformes en sancionar el instinto, un estrecho espíritu religioso. No representa dentro de la novela la doctrina estrictamente católica, á pesar de la *Historia de Sibila*, calificada de clerical. Ni Feuillet fué un convertido, como Pablo Feval, y más tarde Huysmans, ni se cuenta entre sus libros ninguno que esté impregnado del aroma de piedad ardiente que exhalan *La narración de una hermana*, de madama Craven, ó *El leproso de la ciudad de Aosta*. La moral de Feuillet, y estoy por decir que su cristianismo, son del género

caballeresco. Lo malo es malo porque no es noble; lo feo es feo porque tampoco es noble, ni aristocrático, ni distinguido, ni de buen tono, y yo propendo á creer que, como el señor de Camors padre, Feuillet firmaría de buen grado la profesión de fe de que el honor es lo único que importa respetar y conservar en este mundo. Aun cuando, en la misma novela, se prueba que no basta lo caballeresco para no delinquir, y que sólo la fésalva, se advierte que el autor continúa prendado de su altivo ideal.

No era Feuillet de sangre azul, sino de burguesía decorosa, ilustrada; tuvo ocasión de rozarse con personas de alta clase, y adoptó ya ese ambiente para sus obras y para su vida y pensamiento. Tuvo, dice con gracia un crítico, la ocurrencia de preferir un salón á una zahurda. ¿Es fiel en Feuillet la transcripción de los medios aristocráticos y el estudio de las almas?

Lemaitre, con su acostumbrada agudeza, plantea esta cuestión. «Es asombroso—dice—lo que ciertos salones de Feuillet me hacen simpática la aldea minera de Germinal. ¡Por amor de Dios, venga una heroína que no sea espléndidamente hermosa y de piramidal entendimiento! ¡Venga un galán que no sea un prodigio! ¡Uno al menos que no monte perfectamente á caballo! ¿De veras son así todos los hombres y las mujeres en el arrabal de San Germán? Habrá que creerlo á ciegas, ya que no podemos verlo, lo cual nos chafa. La continua exhibición de ese mundo inaccesible tiene algo

de molesto para los que no hemos nacido y no entramos en él.»

Lo que Lemaitre insinúa es que puede haber mucho de convencional, de facticio, en la pintura de ese mundo hecha por Feuillet. No está lo convencional en las descripciones, en Feuillet siempre rápidas, de lugares, habitaciones, muebles y accesorios del alta vida. Hállase más bien en los caracteres y en la fábula dramática.

No relata Feuillet casos imposibles, pero sí raros, y su procedimiento de acumulación de lo noble y lo romanesco no le va en zaga al de Zola cuando amontona torpezas ó groserías. Verdad es que la escuela de Feuillet concede mayores derechos á la imaginación y puede prescindir más de lo verosímil.

Si es lícito hacer intervenir una impresión personal, añadiré algo á la pregunta de Lemaitre.

Yo no he penetrado en el arrabal de San Germán sino cosa de un mes, pero muy íntimamente, y comiendo y almorzando en las casas más entonadas de él todos los días. Era hace bastantes años. No tengo la pretensión de haber observado mucho en tan corto tiempo: sólo diré que leyendo después las novelas de Feuillet y las de Balzac, en las últimas fué donde me pareció encontrar impresiones análogas á lo visto por mis ojos. Había transcurrido, sin embargo, más de una generación desde la *Comedia humana*, lo cual cambia el aspecto de una capa social. Feuillet estaba cerca,

Balzac, lejos. Y era Balzac el exacto pintor.

Las obras más nombradas de Feuillet son *La novela de un joven pobre*, *La historia de Sibila*, *El señor de Camors*, *Julia de Trécoeur*, *El diario de una mujer*, *La muerta*. *La novela de un joven pobre*, á decir verdad, es obra del bastardo género sentimental, falso como el doble, y soy testigo de que hoy, cuando su adaptación se pone en escena, el público se burla, mostrándose más severo aún que con *Batalla de damas*, de Scribe. Las novelas que vinieron después revelan mayor vigor y verdad en los caracteres, á pesar de la idealización. Hay dos méritos que nadie regatea á Feuillet: el arte de contar muy bien las tragedias amorosas, y el de estudiar ahincadamente tipos de mujer muy semejantes entre sí, dice Lemaitre, porque todas son neuróticas, ó, hablando mal y pronto, histéricas. En la preocupación incesante de la mujer y del amor, Feuillet se adelanta á Dumas hijo, y señala la ruta á novelistas y dramaturgos actuales, discípulos en esto del autor de *Julia de Trécoeur*.

Para los que esperaban de Feuillet historias siempre morales, pudo ser una decepción el giro que tomó su pluma: el azul y el rosa dejaron de ser sus colores predilectos, sustituidos por el gules y el sinople heráldicos. No excusó las faltas, pero las envolvió en poesía. No faltó quién, observando esta nueva tendencia, le acusase de haber creado la castidad del libertinaje, el «mírame y no me toques» del fruto prohibido; más adelante llegó á acusársele de

adoptar procedimientos naturalistas bajo el velo del idealismo. En conjunto, no obstante, la opinión siguió viendo en las obras de Feuillet una protesta desdeñosa y grave contra la lenta corrupción de las costumbres públicas.

Su obra de combate en este terreno fué la discutida *Historia de Sibila*, que dió ocasión á que Jorge Sand la impugnase en otra, *La señorita de la Quintinie*. Ventilábase en ambos libros la cuestión religiosa y de conciencia; por el retraso con que aquí suele llegar la moda, entre nosotros vinieron mucho después *Gloria*, *La Familia de León Roch* y *De tal palo tal astilla*, sin hablar de *El escándalo*.—En la obra de Feuillet, Sibila, católica, rescata, con su vida, el alma del hombre incrédulo y librepensador á quien ama; en la de Jorge Sand, es el amante librepensador el que triunfa de las ideas de su amada, la creyente Lucía.

Hay que reconocer con Brunetière, y en honor de Feuillet, que ha adoptado en sus obras de tesis la actitud más noble, reclamando la independencia espiritual de la mujer, en toda cuestión de conciencia. Jorge Sand, en este particular, no era feminista; no en balde adolecía, desde sus primeros pasos en la senda intelectual, de sujeción á ideas y criterios ajenos y viriles. Dice el ilustre crítico antes citado, que la autora de *Indiana* y de *Valentina* no ha sabido ábogar tan elocuentemente por la causa de su sexo, ni tener tan alta idea de los derechos de la mujer, como Feuillet. Y he aquí un

modo de pensar que Feuillet no habrá aprendido, de cierto, en los salones, donde tenían tanto partido sus escritos, y las señoras le admiraban devotamente.

Por la enseñanza del deber, por la lucha con las pasiones, Feuillet es un antiromántico; por la calidad selecta de los caracteres y lo excepcional de los casos, un enemigo de las nuevas tendencias realistas. No censura Feuillet los vicios del pueblo, porque ni lo mira; pero, á las altas clases, cuyo libro santo es el honor, las alecciona. Extravíos personales, no reprimidos desde el primer momento por fuerte y grave disciplina moral, ocasionan las catástrofes de Julia de Trécoeur, la incestuosa, precipitada al suicidio; de Luis de Camors, que traiciona la amistad y atenta á la honradez y á la felicidad de las personas á quienes debe más respeto, más amor; de tantos héroes y heroínas, todos de la misma raza, de igual condición, gente de altura, mujeres exquisitas, de abolengo y educación, que conservan, y hasta diría que acentúan, en medio del pecado y la contravención á sagradas leyes, la actitud altanera de reinas sociales. Cuida Feuillet de no recargar prosaicamente las consecuencias; su moraleja no es casera, al contrario, lleva un sello aristocrático, como si los humildes y los cursis tuviesen otros deberes y otro catecismo que la crema de la sociedad. Y por este mismo sello, entre profano y ascético, se distinguan las creaciones de Feuillet de tantas otras de su escuela, y vivirán, especialmente, *Julia de*

Trécoeur y *El señor de Camors*, cuya primera parte es admirable.

No me atrevo á decir lo propio del suizo Cherbuliez. A pesar de una novela bien construida, *La tema de Juan Tozudo*, y algunas otras en que la ficción entretiene, como *El Conde Kostia* y *La aventura de Ladislao Bolski*, me temo que este novelista, hombre de talento, moralista sagaz, no deje rastro. Todo es en él invención, y, como ha notado acertadamente Pellissier, carece del don de la vida. Zola le trató muy duramente, soltándole un zarpazo. «Prefiero á Feuillet»—escribe—. «Este, al menos, se queda en Francia; pero Cherbuliez elige sus personajes entre polacos, húngaros y tirolese, lo cual le permite mentir más á gusto.»

Una sola novela ha valido á Eugenio Fromentin, notable pintor, autor de intensas y coloreadas narraciones de viajes, puesto de honor entre los novelistas idealistas y psicólogos. *Dominica* es un librito afortunado, clásico ya, una obra maestra que no ha suscitado controversias en lo que se refiere á su valor.

Llegado el momento de considerar á la escuela en la totalidad de su significación dentro de las letras de este período, lo primero que ocurre es que pudo ser un elemento defensivo para la sociedad y la Patria, y que á esto aspiraron, sin duda, sus creadores, y en especial Feuillet, el más considerable, el más artista. ¿Por qué no lo fué, y nació, por decirlo así, vencido el idealismo? ¿Es que sus afiliados tienen menos talento que los románticos puros, y

los realistas y naturalistas? No cabe negar que entre los idealistas moralizadores faltan un Víctor Hugo, una Jorge Sand, y no existe un Balzac, un Flaubert, un Maupassant, un Zola. ¿Es que la tesis apaga la genialidad, es que el arte pide independencia? Me inclino á creerlo. De todas suertes, no sería el idealismo un obstáculo para el genio, y nos lo demuestra Lamartine; pero recordemos que en sus novelas idealistas apenas hay tesis, ni social, ni política, y la religiosidad nace del sentimiento, de la efusión del alma.

Por lo que hace á la defensa de la sociedad, no se ha menester profesar el idealismo novelesco para contribuir á ella. Balzac es, como sabemos, y quizás en primer término, un novelista social. Doblemente un novelista social, porque tampoco trata de sostener tesis, y la tesis se presenta ella sola, desnuda, terrible. Hacer ver que á una sociedad le falta ideal y que está en proceso de descomposición ¿dónde hay lección más enérgica? Y resalta de la *Comedia humana*, en conjunto, sin que pueda disputársele á Feuillet el mérito de haberla formulado en aspectos parciales, en el caso muy hondo y muy verdadero de Luis de Camors, ó en el menos frecuente, pero no por eso increíble, de *Julia de Trécoeur*, que, sin tantas declamaciones y tanto galimatías sentimental y místico, es, mil veces más que *Lelia* y que *Indiana*, un caso de romanticismo agudo.



X

El teatro.—La resurrección de la tragedia: Ponsard.—El advenimiento de la comedia: Scribe.—El lirismo y la fantasía.—Alfredo de Musset.—La sátira de las costumbres: Feuillet, Barrere, Sandeau.—Restos de romanticismo: Jorge Sand.

DESDE 1840, el teatro cambia de un modo súbito. No había logrado echar raíces en la escena el romanticismo, y bastó para barrerlo el fracaso estrepitoso de *Los Burgraves*.

No encajaba en el genio francés el teatro romántico. Para Francia, á pesar de Corneille, que es un españolizante, fué el teatro ó enseñanza y lección, escuela de las costumbres—y á este ideal responde plenamente Molière—ó estudio de cuestiones pasionales, de amor y sentimiento, como en Racine. Los fogosos arranques de los incluseros *Antony* y *Didier*; las querellas del hidalgo bandido español de capa y chambergo; la sombría venganza del bufón del Rey; las retahilas indignadas de *Ruy Blas*; los venenos de *Lucrecia Borgia* y los asesinatos

de *La torre de Nesle*, no pertenecían á lo castizo, y con razón sobrada dice Filon que el romanticismo dió á Francia una poesía, pero en balde trató de darle un teatro.

Rechazado ya por el público como lo había sido por la crítica el drama romántico, se acerca la hora de la comedia, sea alta ó llana, pero siempre ejemplar ó satírica. La sociedad, con sus múltiples intereses, hablará por la boca de embudo de la máscara cómica. Vengan los satíricos y los prestidigitadores; vengan también los reformadores, el teatro de tesis al lado del de artificio mecánico, de taracea; ábrase la larga era de Scribe, Augier y Dumas hijo, para cuya glorificación se retiran Hugo y Dumas padre.

Mucho perdía el romanticismo al perder el teatro, no sólo porque el teatro será, mientras exista, la más social de las formas literarias (sin excluir la oratoria), sino porque en el teatro había obtenido su resonante victoria, en lucha con adversario tan poderoso como la tradición nacional.

Para mayor confusión de los antiguos melendados, antes de que la comedia lo invadiese todo, pudieron ver cómo salía de su sarcófago la tragedia, por ellos con escarnio enterrada. Ponsard fué el llamado á hacerla revivir. No era que Ponsard, atraído hacia Víctor Hugo por admiraciones juveniles públicamente expresadas, enemigo declarado del clasicismo y de las pelucas, pensase restaurar algo para siempre fenecido, la tragedia clásica, tal cual

se concebía en los días anteriores al manifiesto de *Cromwell* y á *Hernani*. La teoría de Ponsard era más tímida y discreta; fundir las dos escuelas en una fórmula que las reconciliase; conseguir que se abrazasen Shakespeare, patrón de los románticos, y Racine, numen del clasicismo de su patria. Reconocía que había algo caduco en la tragedia y pretendía remozarla. La obra requería alientos titánicos, de que Ponsard, poeta estimable, ingenio mesurado, carecía seguramente.

En el teatro, lo que llamamos accesorio, la interpretación, influye tanto como lo esencial. No tuvo escasa parte en el pasajero resurgimiento de la tragedia la iniciativa de la gran comedianta Raquel. Antes del estreno de *Lucrecia* se había atrevido con el proscrito repertorio clásico de Corneille y Racine, que, dígase en honor del buen gusto francés, desde entonces no ha cesado de alternar en los escenarios parisienses. El tremendo fiasco de *Los Burgraves* allanó el camino á la *Lucrecia* que Ponsard tenía escrita, y que en vano trataba de hacer admitir para su representación. Los vientos eran propicios. *Lucrecia* provocó un delirio de entusiasmo; fué su estreno el desquite de *Hernani*. En horas, Ponsard se vió célebre, pensionado, laureado, condecorado, llevado en triunfo y capitaneando la escuela antirromántica, llamada del *sentido común*.

También por acá tuvimos nuestra restauración de la tragedia. Llamo la atención hacia el hecho porque revela—entre tantos otros—la

influencia que ejerce Francia sobre los autores que acaso más se preciaron de españolismo. El padre Blanco García, en su *Historia de la literatura española en el siglo XIX*, dice: «Tamayo volvió después los ojos á la muerta tradición de Racine y Alfieri, que en París intentaban resucitar Ponsard y sus discípulos...» Tamayo, realmente, no hizo otra cosa sino inspirarse en lo extranjero. En *Virginia*, como Ponsard en *Lucrecia*, busca Tamayo, más que la restauración, la adaptación hábil de ciertas tradiciones clásicas á las prerrogativas ganadas por el romanticismo.

La acogida exaltada que obtuvo *Lucrecia* no fué, pues, señal de que la tragedia reflorece, sino de que, en las tablas, el romanticismo había finado. Y, en efecto (al menos, con sus caracteres típicos), no debía reaparecer. En España, por ejemplo, hemos presenciado nuevas encarnaciones del teatro romántico, y bastará citar á Echegaray; pero es que aquí, nuestra tradición teatral, desde el siglo XVII, de lleno está dentro del romanticismo. No así en Francia. Su índole propia se afirmaba en la comedia, más ó menos dramatizada, y hasta melodramática, pero á cien leguas de los ejemplares genuinos de romanticismo, de *Hernani* y de *Antony*.

Al hablar de la comedia, no hay más recurso que comenzar por estampar el nombre de Scribe.

No es ciertamente el de un genio, á menos que se consideren dotes geniales la fecundidad,

la agilidad, la destreza, la inagotable vena. Si pensamos en los grandes autores cómicos que han ganado la inmortalidad—y nos limitaremos, ya que de Francia se trata, á recordar á Molière—, no podemos clasificar á Scribe sino entre los fabricantes.

Como otros escritores, de quienes se ha dicho algo en estas páginas, y que tampoco fueron genios, Scribe llegó, durante su larga carrera, á hacerse dueño del público; y este favor duró un cuarto de siglo, y, rebasando las fronteras de Francia, pasó á Rusia; hay quien dice que llegó hasta China. Y, también al igual de esos otros escritores á quienes le asimilo, Scribe pasa por un *amuseur*, á pesar de los elogios de Brunetière, bajo los cuales laten tantas restricciones.

Sin embargo, cuando un autor ha abundado y rebosado como Scribe y Dumas, no es posible prescindir de él; se truncaría, en cierto modo, la época literaria á que pertenecen. Por otra parte, Scribe tiene su papel, su lugar, y aun el derecho de decir que sobre sus huellas pisaron cuantos vinieron en pos.

Scribe no hizo teatro por ser escritor; fué escritor por su invencible afición al teatro, que le hizo abandonar la carrera de la abogacía. Era de temperamento equilibrado, de espíritu moderado, y la llaneza de su condición es la misma de su factura. Ni alardea de artista, ni busca la elevación del pensamiento, ni siquiera tiene ínfulas de moralista, ni va más allá del buen sentido práctico, reflejo de su vida metó-

dica y de su temperamento moderado y lleno de cordura.

Solo ó acompañado de los asiduos colaboradores á quienes alguien deseaba ver sentados por lo menos en banquetas, rodeando el sillón de académico de Scribe, este infatigable productor trabaja desde mucho antes del período de transición, y mientras el teatro romántico prepondera, mántiense agazapado en sus *vau-de-villes*. Pasada la fuerza del torrente, Scribe puede ya hacerse oír, y, sin remontar el vuelo hasta donde no le alcanzarían las alas, se cuela por los dominios del alta comedia histórica, social y política.

Mirándolo bien, es un hombre muy representativo de Francia y del momento en que brilló, bajo el régimen del justo medio. Parisiense de nacimiento, su teatro tiene algo de la industriosa habilidad que sabe desplegar París cuando trata de ganar clientela y de atraer, durante un momento, al público que aplaude y paga. No era á los artistas á quienes pretendía gustar Scribe; se contentaba con los espectadores. La indignación de Teófilo Gautier contra tan diestro tejedor de teatro, ayuda á definirle; es el autor á quien el esteta no puede sufrir, porque representa la mediocridad, la vulgaridad, el sentido general y el agua corriente. Al tratar de Scribe, recuerdo lo que decía Edmundo de Goncourt, otro artista altanero como Gautier: «Lo bello es lo contrario de lo que agrada á mi cocinera y á mi querida.»

Vino Scribe á personificar lo que todavía se entiende por «hombre de teatro», y no faltó quien dijese «hombre-teatro» á secas. Todas las inferioridades del género, las que dimanan de su misma esencia, las concesiones, las mañas, la buena armonía con el bajo nivel de la multitud reunida en un recinto para pasar la noche; el descuido del estilo, cien veces más simpático á ese público que el primor literario y los remontados pensamientos, porque es el lenguaje á que está acostumbrado, el mismo que emplea; la ciencia de lo que se llama, en la jerga teatral «mover los muñecos», «enredar la intriga», «sostener el interés», «crear situaciones», y dar sorpresas efectistas; el ideal no más alto de lo que lo pone la mayoría, todo accesible, todo rebajado de talla, todo sin calentarse la cabeza .. lo que no ha cesado de exigir á los autores la muchedumbre,—lo poseía Scribe en grado tal, que nadie pudo igualarle en flexibilidad de imaginación, en abundancia de recursos. Fué, en su tiempo, el fénix soñado por los empresarios; el escritor que se adapta al público como un guante, y á su época como á la carne un lienzo mojado; aquel en cuyos estrenos no se tiene miedo, porque se sabe que no cometerá la locura de escribir algo superior, algo fuerte, algo poético, ó que pugne con las ideas admitidas.

«Horacio—dice un crítico—prohíbe al poeta la mediocridad; á Scribe le va con ella muy bien.» Tan bien le va, que por el camino de sus comedias sin pretensiones entra en la Aca-

demia antes que Víctor Hugo y Alfredo de Vigny, y, consciente de lo que le vale tal chiripa, dice, hablando de un fracaso de Casimiro Delavigne: «Ahí está lo que se saca de ser poeta, de hacer versos muy bonitos. ¡No me sucederá á mí tal cosa!»

Todo cuanto era representable, incluso el drama trágico —recuérdese *Adriana Lecouvreur*—, lo fabricó Scribe: *vaudevilles*, farsas, libretos de ópera, de bailes de espectáculo, de pantomimas cómicas y trágicas, dramas, melodramas, comedias de magia y algo que pudiera asimilarse á nuestros pasillos, apropósitos y disparates; revistas, sátiras políticas, sátiras de costumbres, comedias históricas, —nada falta en el repertorio, y nada ha sobrevivido; nada salió á flote.

La misma habilidad que desplegó Scribe para sacar partido de sus condiciones de mediocridad, la tuvo para no indisponerse con ningún partido, y halagando á la monarquía, á los Borbones, á Luis Felipe, no descontentar ni al liberalismo triunfante, ni á la misma guardia nacional, blanco de su sátira ligera. Fué de esos que, saltando de piedra en piedra, pasan el río á pie enjuto. La lengua francesa debe á su musa riente la palabra *calicot*, aplicada á los dependientes de comercio.

Pues bien; este autor ó, mejor dicho, este constructor de obras tan variadas, este avisado y experto proveedor de escena, que vivió pendiente del gusto del público, y cuarenta años supo entretenerlo y continuó engatusándolo

mientras los geniales se estrellaban; este escritor, reñido con la gramática y el estilo, no puede ser omitido al reseñar un movimiento literario, no sólo porque, con todas sus condiciones de inferioridad, su teatro refleja, de un modo epidérmico y superficial si se quiere, pero exacto, un estado social, sino porque en él se inspiraron después otros autores dramáticos de más ínfulas, como Augier, y con el tiempo, y en grandes proporciones, Sardou, el situacionista...

Reconociendo las dotes verdaderamente excepcionales que poseyó Scribe para el enredo dramático, y que Dumas hijo calificó de juego de prestidigitación, se pregunta Brunetière por qué, de más de cuatrocientas obras que hizo solo ó en colaboración, —pues Scribe, como Dumas padre, se proporcionó una brigada de colaboradores, —no queda rastro ni memoria. Y encuentra que hay que achacarlo al abuso hecho por Scribe de esas mismas extraordinarias cualidades de hombre-teatro, como le llamó Légouvé. Añade el mismo crítico, dándose el gusto de desarrollar una ingeniosa paradoja, que la causa del hundimiento del frondoso repertorio del más fecundo y afortunado de los autores dramáticos franceses, no es otra sino que aquel burgués, aquel filisteo, aquel guardia nacional de gorro de algodón, hacía, lo mismo que Gautier, que le miraba por encima del hombro, nada menos que «arte por el arte». La paradoja merece transcribirse.

Scribe —dice Brunetière— trataba el teatro

como los parnasianos trataron la poesía. Al revés que Molière y que Beaumarchais, Scribe no creía que el objeto del teatro fuese la imitación de la vida: así lo hizo constar en su *Discurso*, cuando ingresó en la Academia francesa. Con mayor firmeza si cabe, entendió que el teatro no tiene por fin ni moralizar, ni instruir, ni aun atacar ó defender idea alguna: es decir que, en el teatro, no vió sino el teatro mismo, y, dentro de él, los medios artísticos que le pertenecen: la novedad de las situaciones, lo ingenioso de las combinaciones, lo imprevisto del desenlace. Aislado así el teatro, como Gautier y Banville aislaron el verso, buscando la dificultad para vencerla, como juega un malabarista con sus hojas de cuchillo, Scribe, igual que los poetas impasibles y parnasianos, vió retirarse de su obra lo vital, y sólo quedaron combinaciones matemáticas, ingeniosos engranajes y maniqués movidos por hilos.

Por efecto de esta manera de ser de Scribe, se le debe, en la historia del teatro francés, lo que á los parnasianos en la de la poesía: el adelanto técnico, la perfección de los medios propios del arte. Ha dejado el modelo de la técnica teatral.

Y cree también el autorizado escritor que desarrolla este punto de vista, original como suelen ser los suyos, que, desde Scribe y Balzac, el teatro será únicamente el arte ó el artificio, si se quiere, de Scribe, vivificado por el influjo naturalista de Balzac, cuya acción en lo dramático ha sido incalculable, á pesar

de que sus obras no triunfaron en la escena.

Recordémoslas. Fué la primera *Vautrin*, que duró una noche, á pesar de que encarnaba el protagonista Federico Lemaitre. No cayó *Vautrin* porque no agradase al público, sino porque el gran actor se hizo una cabeza semejante á la de Luis Felipe, y el Gobierno prohibió la obra. Vinieron después *Las tretas de Quinola*, comedia que se desarrolla en España, bajo Felipe II—y se precipitaron al foso—. *Pamela Giraud* pasó, como suele decirse, sin pena ni gloria. Balzac, sin embargo, no se desalentaba, y más adelante, estrenaba *La madrastra*, que, á decir verdad, es un melodrama negro, donde la nota cómica desentona, y donde un barniz realista encubre mal el fondo romántico espeznante. Con *Mercadet*, tenemos completa la lista; y *Mercadet*, comedia satírica, cuyo asunto es el agio, no consiguió ser bien recibida por el público sino bastantes años después de la muerte de su autor. No es, pues, muy cuantioso el haber de Balzac en el teatro, y forma vivo contraste con la riqueza de Scribe; pero, según la exacta observación de Brunetiére, no es por medio de su teatro como influirá Balzac en lo dramático, sino por la *Comedia humana* (aunque realmente *Mercadet* debiera exceptuarse, pues influyó extraordinariamente). A partir de Balzac, el teatro cada vez se acercará más á la novela, á sus procedimientos realistas, y este fenómeno irá en progresión, hasta cuando el teatro poético, y aun rimado, venga á satisfa-

cer la necesidad de ensueño y fantasía, que es eterna.

Shakespeare, numen invocado por los románticos, por Víctor Hugo especialmente; más invocado que imitado, dejó modelos de todos los géneros, ó mejor dicho, de todas las formas internas teatrales; y en él se inspira el teatro de la fantasía, el teatro de Alfredo de Musset, que tiene el encanto peculiar de su autor, aquella mezcla de desenfado, sentimiento hondo y lirismo elegante, que él solo, entre los románticos, posee.

El teatro de Alfredo de Musset dió motivo á una de esas rectificaciones que sólo realizan los públicos muy cultos, pues donde la crítica va á la zaga de los espectadores, el error, una vez cometido, no se repara nunca. Cuando era más empeñada la guerra entre románticos y clásicos, y el realismo apenas apuntaba, el público del Odeon rechazaba, sin querer oírlo, *La noche veneciana*, de Musset. O el poeta no tenía empeño en triunfar como autor dramático, siendo su teatro, en cierto modo, ramificación de su poesía subjetiva, íntima, como pudieran serlo *Las noches*—, ó quedó lastimado su orgullo: no intentó ya representar sus obras dramáticas. Las publicó según las escribía.

La noche veneciana era un reflejo del desengaño sufrido en Venecia con Jorge Sand, y lleva por lema *Pér fida como la onda*. Sucesivamente fué cultivando el género, que tanto se diferencia de lo que se había considerado «teatro romántico». En la lucha contra el clasicis-

mo, Musset estaba fuera de la fórmula; tenía su personalidad independiente y rebelde á los preceptos, á la retórica del Cenáculo, de cuyos ritos se había burlado en la célebre *Balada*. Lo observo, para que no sorprenda que del teatro de Musset no se hablase en otro volumen. Nótese que el teatro de Musset, como hemos dicho, no lleva más sello romántico que su lirismo. Por su filiación hállase fuera del motín de *Hernani*, fuera de la fórmula contenida en el manifiesto de *Cromwell*.

Cuando el teatro romántico yace bajo la losa, en 1847, una actriz francesa ve representar en San Petersburgo una obrita que le gusta: una traducción de *El capricho*, de Musset. Vuelve á París la actriz y saca á luz la obra, que entusiasma. Detrás, las restantes producciones de Musset, todas con igual fortuna; y desde entonces, su hechizo resiste al tiempo.

Entre las obras teatrales de Musset figuran esas comedietas de salón, género que tenía precedentes en los *Proverbios dramáticos*, de Teodoro Leclerq. Son cuentos de ensueño, y su acción (si puede dársele este nombre, que trasciende demasiado á mecánica teatral) se desarrolla en cualquier país alumbrado por la luz lunar de la fantasía: Italia, Sicilia, Hungría, Baviera, lejos, fuera de la exigencia colorista (aunque tan poco rigurosa) de las Españas y las Germanias de *Hernani* y *Los Burgraves*, en las cuales hay intención de reflejar lo local, mientras Musset sólo busca, en esos fondos vaporosos, á lo Vatteau, lo flotante é ilusorio,

la magia casi musical de los lugares imaginarios, que, aun cuando lleven un nombre geográfico, no han existido sino en la mente de un poeta.

Esta sustracción á las leyes de la realidad, este teatro que se desarrolla dentro de un espíritu, son el mérito especial y propio de Musset. Pero nótese que la realidad á que Musset se sustrae, es la positiva y concreta. En todo ensueño verdaderamente poético hay fondo de verdad humana; y nadie pudiera negar que este fondo sea el principal, doloroso atractivo de *Las noches*, de Musset, y lo que sazona su fantástico teatro.

En efecto, sin pretenderlo, siguiendo la corriente de su propio sentir, Musset refleja en algún personaje, y acaso con mayor fuerza que Hugo en su *Didier* y Dumas en su *Antony*, el mal del siglo, la tortura de tantos hijos suyos, el exceso de análisis, el exceso de autocontemplación. *Fantasio* no tiene menos fuerza y sugestión de melancolía que *René*; pero nos cuenta su soledad, su vértigo moral, al repique argentino de sus cascabeles de loco. Como niño que es, hace una travesura: desbarata, por medio de cómico ardid, la boda de la princesa de Baviera con el duque de Mantua, y se reserva, al lado de la ya enamorada, doncella, el dulce papel de su bufón. «Ven cuando quieras y te irás luego cuando te plazca» murmura la princesa. Así se le dice á la fantasía volandera y caprichosa...

Otro tema del teatro de Musset es el amor y

sus penas. No lo analiza objetivamente; como siempre, es su lirismo lo que nos presenta bajo la fábula entretejida de hilos de oro y rayuelos de luna.

Dícese que la aventura de Fortunio en *El candelero* es una desilusión de Musset adolescente. Fortunio ama con la idealidad de los dieciocho años; su adorada le toma por juguete, le engaña, suerte común de quien ama de veras, drama íntimo de *Fortunio*, y de *Celio*, en *Los caprichos de Mariana*. En amor, tal es la teoría de Musset, hay siempre una víctima, llámese Fortunio, Celio ó Roseta; en amor todo es sufrimiento, martirio y crucifixión del corazón; pero Musset hubiese firmado este verso de otro gran poeta español:

Todo en amor es triste;
mas triste y todo, es lo mejor que existe.

Lo cierto del teatro de Musset es que no ha envejecido, como no envejecen los sentimientos eternamente primaverales que en él se estudian con melancólico encanto. Sin llegar nunca á sentimentalismo; entremezclado con la risa, como en la vida sucede, lo infinito del anhelo late en ese teatro que tiene tantos precedentes, del cual Sainté Beuve dijo que le producía el efecto de una traducción, y que, sin duda, pudiendo saludar como ascendientes á Shakespeare, á Marivaux, á otros acaso, lleva un sello de originalidad en su sincera revela-

ción de la personalidad del autor, en su estrecha fraternidad con los versos y la prosa de Musset. Quizás el alma del poeta no se haya manifestado de un modo más intenso ni en *Las noches*, ni en *Rolla*, ni en la *La confesión de un hijo del siglo*; el velo de la inevitable, aunque transparente, ficción teatral, hace más insinuante la revelación y la queja y el humorismo que debajo palpita. En ninguna parte Alfredo de Musset es más fiel á sí mismo, á su naturaleza propia, que en su teatro, y por eso se ha podido decir que en el teatro de Musset, y no en *Kean* ó *El rey se divierte*, es donde el sollozo romántico no engaña, donde arranca del corazón.

La imitación del teatro de Musset, realizada por Octavio Feuillet en varias comedias, fué lo que le valió la denominación de «Musset de las familias». Naturalmente, la distancia entre el discípulo y el maestro es considerable. Para reproducir el teatro de Musset había que transfundirse en él, tener su alma; porque nadie menos objetivo que Musset, el cual, como Byron, se ha reflejado en todos sus héroes, hasta en el tenaz conspirador *Lorenzaccio*.

Feuillet trabajó bastante para el teatro, en el cual no le abandonó la suerte que presidía á sus destinos. *Dalila* pasa por ser su obra maestra teatral; pero á *Dalila* va unida una acusación de plagio, de imitación patente cuando menos; y recordando el argumento de *Dalila* y comparándolo al de *Las mozas de mármol*, de Barriére, que son anteriores, no cabe negarlo.

¡Y qué larga tela teatral queda cortada en esas dos comedias! ¡Cuánta saliva y cuánta tinta han de hacer gastar!

Suscitan la cuestión, aparentemente profunda, de la «redención de la cortesana»; y aunque sea increíble que tal supuesto problema inquiete á un siglo y á una literatura, lo positivo es que la prensa y las letras le dieron proporciones desmedidas, agigantándolo. Dumas hijo, en *La dama de las Camelias*, había poetizado, sublimado, redimido por el sentimiento á una Magdalena; Barriére y Feuillet, en pos, sentaron que las Magdalenas no tienen corazón, y, por lo tanto, no son redimibles. Es extraño que no se haya empezado por reconocer que las Magdalenas son mujeres, y que las mujeres no son todas iguales; que unas se redimirán y otras no, y que esto pende esencialmente de los caracteres y las circunstancias. Una tesis nueva, sustentada en *Dalila* y en *Las mozas de mármol*, también es de las que tienen siete vidas. ¡Ay del artista que se entrega á la disipación en brazos de las cortesanas! Inutilizado, perdido para el arte. Aun cuando esto ya sea más defendible, por mil razones, unas del orden fisiológico, otras del moral, tampoco merece los honores de un debate tan largo y pretencioso... Es, á lo sumo, consejo higiénico, no aplicable sólo á los pintores y escultores. Los dramaturgos lo han elevado á símbolo de misteriosa creencia. Todavía no ha mucho, Sudermann, en *El fin de Sodoma*, ha dado el centésimo golpe al artista inutilizado para su

labor por la corrupción y los excesos. Comentario al verso célebre de Musset:

¡Oh! Malheur a celui qui laisse la débauche...

No prescindamos de Barrière, autor de *Las mozas de mármol*, pues la comedia de costumbres le debe bastante con la sátira de *Los bonachones fingidos*. Son éstos los modernos Tartufos, que no simulan religiosidad porque actualmente eso no les reportaría provecho alguno, pero afectan otras virtudes para ocultar su egoísmo y su inmoralidad inveterada. Uno finge honradez, y es capaz de vender á su padre; otro delicada sensibilidad en sus afectos de familia, y está deseando que se muera su mujer; otro cordialidad, y empieza ensalzando á todo el mundo, para acabar desollando y calumniando. La sátira de Barrière, á diferencia de la de Scribe, es amarga, pesimista, y llega hasta el limo de la miseria humana. He ahí, á mi ver, la razón de su superioridad.

Rico venero dramático asoma con la linda comedia de Ponsard, *El honor y el dinero*. No más afortunado en este género que en la tragedia, pero seguramente más acertado, Ponsard hizo donosa caricatura del hombre de negocios, de la metalización prosaica de parte de la sociedad. Era el momento en que el triunfo de Luis Napoleón inauguraba la época de tráfico y chanchullo que preparó, en gran parte al menos, el desastre. Verdad que la industria, con su desarrollo floreciente, imponía la hegemonía del dinero; pero las circunstancias políticas ayudaban á que la plutocracia apareciese

como negación de la moralidad que hasta en los negocios hay derecho á exigir, en una nación que aspira á engrandecerse.

Ponsard satirizó donosamente al barrigudo financiero, al hombre millón, que acepta gustoso á un yerno y forma buena idea de él porque habla despreciativamente de la poesía. La idea de Ponsard dió origen á una serie de obras inspiradas en la misma idea (y recuérdese que la tesis se corrió á España, y la hicieron suya nuestros dramaturgos más afamados en *El tanto por ciento* y en la adaptación de la obra de León Laya, *Le Duc Job*, que valió aplausos sin cuento á Tamayo bajo el título de *Lo positivo*). Dilatada progenie tuvo la tesis de Ponsard, é hizo competencia á la de las Magdalenas redimidas y redimibles. El público se deshizo en ovaciones ante la actitud caballeresca de la serie de «jóvenes pobres y nobles», representación más ó menos fiel de la vieja aristocracia despojada por la Revolución de sus bienes y prerrogativas, y desdeñada por los improvisados ricachones de las nuevas categorías sociales; y se regocijó cuando, en el último acto, por arte de magia, una fortuna se viene á las manos de estos sentimentales muchachos, en quienes encarna el romanticismo del desinterés.

Pero, aparte de esta forma candorosa, la cuestión del dinero reaparecerá en el teatro en otras más reales y humanas; y procede de Balzac, no solamente por la *Comedia humana*, sino también por una de sus obras teatrales, *Mer-*

cadet, donde crea el tipo del hombre especulador, vividor, sin escrúpulos, que se defiende con «los intereses creados»; no completo malvado, pero impávido aprovechador de lo ajeno; algo que tiene afinidades con aquel *Roberto Macario* que nació espontáneamente, en las tablas, de la observación instintiva de las tendencias de una época y los gustos de un público, realizada por un actor genial. Y Mercadet, el *faiseur*—no sé cómo traducir—tendrá sucesión interminable, porque la cuestión del dinero va á dominarlo todo, no sólo en el teatro de Augier, sino hasta á veces en el de Dumas hijo, disputando al tema del adulterio la primacía.

Entre los precursores de Augier habría que citar á Sandeau, su colaborador más adelante, y cuya *Señorita de la Seigliere*, por más de un concepto, inicia otro tema, del cual procede *El yerno del señor Poirier*. También este tópico—las dos Francias, una hija de la revolución, otra adherida al antiguo régimen—, dió mucho juego.

El del adulterio, tan explotado después, lo llevó á la escena por primera vez (al menos con carácter de tesis), Jorge Sand, en *Cosima*. El honor conyugal, en escena, se vió calificado de «feroz prejuicio». Verdad que el adulterio lírico es el asunto pasional de *Antony*; pero *Cosima* es el adulterio rehabilitado, legitimado. Cuando se estrenó *Cosima*, empezaba á predominar, sobre las reivindicaciones anárquicas del romanticismo, el instinto de defensa social,

el legalismo: la obra fué mal recibida. Mejor acogida obtuvieron, mucho después, los idilios sacados de las novelas campestres, y el *Marqués de Villemér*.

Se ha fundado sobre firme base la comedia de costumbres. Cabe asegurar que no cesará de ser el género predilecto, lo general, lo nacional. Dos caracteres ha de presentar: variedad infinita de matices y constante tendencia á inspirarse en la novela, á confundirse con ella más cada vez. La línea divisoria entre los dos géneros tenderá á borrarse; pero todavía, frente al realismo, aunque en parte infiltrado de él, tenemos el teatro de los moralistas.

