

maestros, y que algún estético de los buenos, como Hegel, supo explicar *à posteriori*.

Y aparece Consuelo.—Cruel llamaría al Sr. Ayala si, al colocar en esta flor delicada la ponzoña mortal del vicio más corrosivo, hubiera hecho otra cosa que copiar fielmente la realidad. Sí: los tiempos son los crueles. Consuelo se llama para el alma siempre la mujer que se sueña, y bien entendido que el más empedernido positivista filosófico, el ateo más irreductible, sueña esa mujer, alivio de las angustias, puerto para las tempestades del mundo. Cualesquiera que sean las ideas que sobre metafísica se profesen, en teniendo un poco de corazón, en viviendo una vez al menos en la atmósfera de la pureza ideal, este deseo de una Consuelo en que el amor se haga carne y habite con nosotros, es insaciable, y nadie se tendrá por feliz sin que lo logre. Por eso hay tan pocos hombres felices.

Consuelo es quizá una sombra, es un reflejo de lo más puro del alma; pero la Consuelo real, la que lleva su vestidura carnal, nos sospecha las grandezas espirituales que le atribuyen vuestro corazón y vuestra fantasía. Figuráos que San Juan, el testigo de la divinidad de Cristo, hubiera visto de repente desaparecer de Jesús el Verbo, y se hubiera encontrado con el hombre solo. Terror sublime hubiera sido el suyo: ¡qué cataclismo de ideales en aquel amante apóstol!

Pues si es lícito, que yo creo que sí, comparar el alma enamorada del amor humano con el alma de aquel varón justo, igual desencanto, la misma terrible catástrofe sienten en el corazón el joven generoso que recibe el desengaño que Consuelo *da siempre* á Fernando. Quizás es la verdad más amarga de la vida: la virgen pudorosa, bella, delicada, ambición noble y la más decidida de nuestra triste juventud, tan desencantada de otras venturas, lleva en su corazón el mismo vicio que nos disgusta del mundo; Consuelo no es Consuelo, es desesperación. Esto es lo general; por eso decía que la crueldad no es de Ayala, es de los tiempos.

La *Consuelo* del poeta manobra en la perfidia con perfecta serenidad; alega como razones para su infidelidad su ambición, el lujo á que se juzga acreedora; quiere lo que quieren todas: subir, brillar; ¿por qué no? ¿será la primera mujer que deja á un novio? El poeta ha sabido hacer resaltar este elemento inconsciente del mal con gran habilidad para dar á su obra una transcendencia que no tendría si el vicio en Consuelo fuera más personal, más hijo, por decirlo así, de su reflexiva maldad. Y á más de esto, sabe dotar á su protagonista de gracia y expresión ingenua, para que se comprenda mejor que el mal no es en aquella débil criatura innato, sino respirado en el ambiente social que la rodea, con lo cual no contribuye á despertar la compasión. Así vemos después, como hace notar el Sr. Calavia en su excelente crítica publicada por *El Globo*, que el alma de Consuelo no es por completo refractaria á las nobles pasiones: el amor, al fin, nace en ella y ama... á su marido, el indigno Ricardo; y le ama, al principio, como colarario de su vicio capital, porque es la personificación del lujo, del esplendor que ella adora; pero al cabo, y en ocasión en que la acción del drama es ya un torrente de dolores, le ama porque es esposo y debe ser amparo y sostén y vida de su vida, todo suyo; Consuelo necesita para sí lo que ella no supo ser para otro... *Consuelo*. Pero en vano. Ricardo es un sér humano de esos que tanto abundan, que parece que ha perdido todo lo que de ángel tiene el hombre: Ricardo es de esos miserables que contribuyen á hacernos dudar de la absoluta dignidad de la especie, más que esos pobres salvajes sumidos en un sopor moral que no se asemeja á la muerte, como el de estos hombres ultracivilizados. Mas el amor, que debiera ser en Consuelo purificación, es motivo de nueva caída, de maldad más refinada. Consuelo tiene celos, y quiere devolverlos. Es la receta tan conocida por el empirismo erótico de nuestras señoritas. Fernando es otra vez la víctima.

Nada más verosímil: Fernando ama todavía á Consuelo,



luego puede ser engañado de nuevo. También hay algo aquí de la lucha por la existencia y de la ley de selección: el que ama es el más débil y sucumbe bajo el egoísmo del que no ama. Fernando ama a Consuelo, y ésta le engaña; se vale de su amor para sus planes; pero Consuelo ama a Ricardo, y éste la engaña: Ricardo es el más fuerte, el mejor organizado... Como no tiene corazón, nadie se lo come.

Las intrigas de Consuelo por recuperar el cariño de Ricardo son cándidas por un lado, por lo que atañe á los celos que pretende despertar en su esposo que, *como es el que menos ama es el que ve más claro*; pero aquellas mismas intrigas son crueles perfidias para el que ha de ser víctima de ellas: para Fernando. Después del naufragio de sus ilusiones ¿qué le quedaba al noble joven? La conciencia. Cuando la conciencia sale limpia de una borrasca del corazón, al principio brilla como una estrellita en un cielo cargado de nubes, después llega á ser un sol, y es, por fin, un océano de luz: hay una voluptuosidad infinita para el alma que cumple con su deber no obedeciendo á dogmas impuestos, sino á voces interiores; sin que el dolor del sacrificio cese, se goza con ese dolor una ventura inefable, y esto es y será por más que la sociedad se materialice, y el positivismo honrado y franco no podrá menos de reconocerlo constantemente; es un dato tan real y efectivo, como lo más palpable de la naturaleza. Por eso Fernando sobrevive á su desengaño; tiene la conciencia limpia. Por manejos de Fulgencio, el símbolo del hombre vulgar, el que encuentra fuera de tono cualquiera arranque de nobleza y virtud, Fernando vuelve á verse frente á frente de Consuelo, ya esposa de Ricardo desde hace algunos años. El cuerpo vacila; los ojos se recrean tenaces en la contemplación de aquella imagen de sus amores; la lengua se pega al paladar: sólo el alma es libre, y sólo el alma resiste: no ha llegado la hora de la tentación; Fernando aún puede vencer, porque puede huir; se toma tiempo para escapar, está resuelto á irse, y si no se va en seguida es... porque hay tiempo. Aquí em-

pieza el sofisma de la pasión: él, por su parte, no irá á la tentación, no la buscará...; pero esperarla, sin confesárselo á sí propio, es otra cosa; algo debe de haber en la tierra ó en el aire que traiga la ocasión, sin culpa propia; por este algo, sin saberlo, espera el pobre Fernando, que se juzga resuelto á marcharse. Y llega la carta de Consuelo. En gran peligro veía yo al Sr. Ayala al llegar á este supremo instante. Consuelo está casada, Fernando es honrado, no quiere lúbricos placeres, quiere un amor puro, que ya con aquella mujer es imposible; no acudir á la cita. Esto temía que pudiera pensar el autor; pero el Sr. Ayala pensó mucho más hondo; hizo ver á Fernando, claro como la luz, que Consuelo no quería, jamás había querido á su esposo, ni él á ella; una obcecación, un error los había unido, pero el amor de Consuelo era suyo; ella le llamaba, ¿cómo no había de acudir?

Y cae Fernando; pero ¡cuánta belleza en la caída! ¡Qué hermosa inexperiencia la suya en el mal! ¡Qué cándido cinismo el que improvisa! Desde que le perdemos de vista en el segundo acto, hasta que vuelve á aparecer al acudir á la cita, se adivina, sólo por el modo de penetrar en el aposento de Consuelo, que ha necesitado animarse al mal con esfuerzos constantes y con cierta embriaguez de amor y desesperación. Dígase de paso: en esta escena de la cita, en aquella entrada, el Sr. Vico revela gran instinto dramático. No vacila, ni siquiera toma las precauciones, ni afecta la reserva propias del caso; está aturdido, necesita la precipitación, el desvanecimiento para persistir, y además, ¡es Consuelo la que le espera!

¡Cuán sabia es la Providencia, sobre todo interpretada por un gran poeta! El fruto del mal no se les logra á los buenos para que no le tomen el gusto y se hagan malos. Fernando, novicio en la maldad, piensa que no hay más que querer ser malo para serlo y alcanzar lo que se busca; es esta una aberración natural en los buenos: al pobre Fernando, el bien y el mal le dan el mismo fruto, el desengaño.



¡Pero qué diferencia! Cuando el buen Fernando era desgraciado, quedábale la resignación, campo fecundo en tardíos, pero preciosos frutos; cuando Fernando el malo siente el desengaño, la traición que le hacen, ¿qué le queda? Ni fuera ni dentro de sí nada, á no ser la desesperación. No vacilo en sostenerlo; esta situación de Fernando es la más hermosa creación del ingenio del Sr. Ayala; no diré que no tenga semejantes en otros autores, pero preciso será ir á buscarlos á los más ilustres. Y todavía es Consuelo la culpable de este daño que á Fernando le parece irremediable; y ¿qué otra que ella, que había penetrado hasta el fondo de su existencia, podía herirle en aquel santuario de la conciencia que parece inviolable? ¿A qué lugar del alma no llegarán las raíces del amor? Por ellas se infiltró el veneno; el que antes había huído con lo mejor de su sér sin mancha, sin dolor, cuando vuelve á buscar el peligro, también ve perdidos aquellos restos queridos del primer naufragio. La desesperación en tal caso es fatal, es el verdadero infierno lo que sufre. Recuérdase aquí á Federico el del *Castigo sin venganza*, y vienen á la memoria aquellos versos:

.....  
 Culpa tenemos los dos  
 del no sér que soy agora;  
 pues olvidado por vos  
 de mí mismo, estoy, señora,  
 sin mí, sin vos y sin Dios.

.....  
 ¡Oh, qué loco barbarismo  
 es presumir conservar  
 la vida en tan ciego abismo,  
 hombre que no puede estar  
 ni en Dios, ni en vos, ni en sí mismo!

La solución desesperada de quedarse, de aguardar á Ricardo, sería invencible en Fernando si le inspirara el amor; él cree que también la cólera, la venganza puede conservarle en el mal, porque el amor pudo; pero el autor, con profundísimo talento, hace que las súplicas de la amable Antonia, la amiga de la madre querida que está en el

cielo, consiga vencer la tenaz resistencia del amante desesperado; Fernando no resistió á la voz del amor, pero resistió á la voz de la venganza, y cede. Otro momento difícilísimo en que esperaba, el que esto escribe, la solución del señor Ayala con verdadera ansiedad para reconocerle definitivamente un talento singularísimo para tan difíciles casos; y venció también esta vez el poeta, dejando vencer á la realidad. ¡Qué grande, qué transparente aparece tras esta última prueba el alma de Fernando! Era un alma enamorada, no era un alma vengativa; sólo el amor la pudo vencer, y la rehabilitación será fácil dado el primer paso; así el espectador le ve marchar sin temor por su suerte; en aquel teatro de sus infortunios ha recuperado la dignidad de su conciencia; el dolor temporal, el desengaño redoblado lo curará, tarde ó temprano, con frutos del bien obrar. Por esa parte, el drama queda resuelto con el más elevado criterio.

¿Y Consuelo? Llegada la hora del castigo, ya sólo tiene que habérselas con las fuerzas ciegas que son el instrumento sordo y mudo del suplicio. Primero luchar contra una peña; como Sísifo, querer elevar á las alturas un duro pedrusco, el corazón de su esposo: en vano se postra de rodillas para hacer más fuerza; el corazón de Ricardo, la peña llevada por atracción fatal, rueda al abismo: no hay piedad, no puede haberla; los corazones se elevan, pero las piedras caen, siguen su ley, y el corazón de Ricardo, como es piedra, rueda al abismo: consigo arrastra el amor de Consuelo.—Queda la madre, la buena Antonia, el amor que todo lo perdona, que en el pecado no halla motivo para dejar de amar (lo que sólo hacen Dios y las madres). Consuelo lo sabe, vuelve los ojos á su madre querida...

¡Admirable, Sr. Ayala! ¡Terrible, pero admirable! La madre ha muerto.—La vida mortal tiene una ley de gravedad, como la piedra; la vida, desde que nace, está cayendo en la muerte; ¿cómo luchar con ella? La fatalidad, lo ciego, hierde á Consuelo por todos lados: vivió enamorada de la



materia, olvidada del espíritu, y al fin aprende que la materia no tiene entrañas. —El final de *Consuelo* encierra una lección profunda, tan profunda, tan exenta de dogmatismo artificial y empalagoso, está cincelado con tal maestría, que merece por todo aplauso un silencio reflexivo. Para el que no lo comprenda ni lo sienta, sobran retóricas y silogismos; para los demás, no necesita apostillas ni escolios. *El Siglo Futuro* y demás neos sostienen que *Consuelo* es de su escuela. ¡Insensatos! Lo mismo dicen del Evangelio.



### «EL NUDO GORDIANO»

(SELLÉS)

CUANDO este artículo se publique, *El nudo gordiano* habrá alcanzado ya un número considerable de representaciones; todos los oráculos de la crítica habrán dicho su parecer, con mayor ó menor claridad, y mi amigo Sellés, á pesar de su modestia congénita, habrá debido comprender que su obra es digna de los elogios unánimes que le ha tributado la opinión de palabra y por escrito. Siendo esto así, ¿á qué viene este artículo? Yo no lo sé; pero mucho peor sería dejar de escribirlo y de aprovechar la ocasión, única por ahora en la presente temporada, de hablar bien de alguna obra dramática.

En estos últimos días he visto—no leído—algunos folletos, escritos, según creo, por muy sesudos abogados, en que se trata *El nudo gordiano* como quien dice en papel sellado, \*



y se le complica en no sé qué causas de adulterio, con las cuales nada tiene que ver.

Yo creo que lo que Sellés se propuso fué escribir un drama todo lo bueno que le fuera posible, y no aconsejarnos que si nuestra mujer se escapa con un amante, pegue-mos un tiro irremisiblemente á la ingrata cónyuge. Jamás se debe pegar un tiro á nadie: lo dice el Decálogo:—No matarás, — y no hay que darle vueltas. Pero entonces, ¿por qué aplaudimos todos, yo el primero, á Carlos, al noble Carlos, que es homicida? Por lo mismo que aplaudimos al *Médico de su honra* cuando hace que le den una sangría suelta á su señora, y aplaudimos á aquel otro marido, agraviado en secreto, que en secreto se venga, y aplaudimos el castigo sin venganza del príncipe ultrajado por su propio hijo, á quien obliga á ser verdugo de su cómplice. ¿Y por qué aplaudimos todo esto? Porque está muy bien hecho. Es decir, no hacen bien en hacerlo; pero ¡lo hacen tan bien!

Figurémonos que Carlos, en vez de ser un carácter hermoso, bien ideado y desarrollado con feliz expresión, fuera un visigodo vestido de percalina encarnada y chorreando décimas y filosofías de seminario: en tal hipótesis, todos, menos los carlistas, hubiéramos tachado la conducta del personaje, y en el fuero interno, por lo menos, le hubiésemos llamado ¡animal!—Si á mí me dicen, y me lo han dicho:—«Cualquiera hace lo mismo en su caso, y por eso es bello el drama, porque tiene calor de humanidad, verbigracia, y póngase usted en su lugar, etc., etc.» si eso me dicen, respondo con un distinguo de aquellos de Eurico el de *El Siglo Futuro* (ya hablaremos de Eurico en su día). La solución del drama es verosímil, y por eso puede ser bella; pero no sólo por eso es bella. Un gran poeta católico, por ejemplo, no podía, dentro de sus creencias, dar esa solución á *El nudo gordiano* con pretensiones de enseñanza: hubiera ideado otra, algo en que hubiera una sublime abnegación, una resignación mística, qué sé yo; pero en fin, algo poético y aun dramático (porque le suponemos gran

poeta dramático), y entonces se vería cómo la belleza no estaba en el pistoletazo, sino... donde está siempre en las obras de arte, en la expresión, en la forma que le da el poeta. Nadie pretenderá que la solución de este otro gran poeta supuesto sea inverosímil: ¿por qué? ¿no ha habido santos? Yo no estoy muy enterado, porque esas vidas, sublimes algunas, ¡suelen estar tan mal escritas!... Pero acaso, buscándolo bien, habrá un santo que haya pasado por las amarguras de *El nudo gordiano*, y de fijo no habrá resuelto la cuestión á tiros. ¡Y qué! ¿los santos son inverosímiles? Ya sé también que á esto dirán muchos, por ejemplo el señor Revilla, que los santos no sirven para los dramas; pero respondo que sí sirven tal; lo difícil es dar con el drama del santo; pero el drama puede existir, como existe en Prometeo, y existe en Ifigenia, y en Antígona, que también eran santos á su modo y dieron ocasión á tragedias inmejorables. Y como no es este momento oportuno para dilucidar ampliamente tal cuestión, véase á Hegel, y basta, que él sirve mejor que yo para convencer á cualquiera.

No creo que Sellés se haya propuesto cambiar la sociedad, ni aconsejar el homicidio, ni cosa parecida.

Por de pronto, un hombre que mata en la calle á cualquiera, debe caer en manos de la justicia, y el inspector hace muy bien en llevarse á la cárcel á Carlos, y estoy seguro de que Sellés no lo niega. ¿Qué se creían los neos? ¿Que, nuestro poeta iba á volvernos por su gusto á la Edad Media y á la justicia sumarisima de tomársela por la mano? Entonces podríamos creer que Tamayo aconseja á los maridos que maten á traición á los amantes de sus esposas respectivas, como mata el marido del *Drama nuevo*, que se vale de la ficción teatral y convierte las cañas en lanzas.

Tamayo no aconseja eso, sino que, como Sellés, pinta un cuadro lleno de pasión, y verosímil; y lo pinta con tal acierto, que el *Drama nuevo*, como *El nudo gordiano*, es casi un hecho; y sería, sin embargo, una monstruosidad si se le



fuera á sacar la moraleja como se la saca *El Siglo Futuro* al drama de Sellés.

No apadrina Sellés la conducta de Carlos, sino que le presenta como víctima de los defectos sociales del día; víctima, no sólo porque su amor y honra perecen, sino por, que el crimen se hace inevitable en el caso de Carlos, á no ser para un santo; y la sociedad no debe exigir de todos que seamos santos, y menos cuando nos reserva, en vez de la palma gloriosa, el escarnio y el desprecio. Carlos no deja de ser responsable, pero más que él lo es la sociedad; y no la sociedad como abstracción, sino los hombres que en ella pueden y deben tomar la iniciativa en las reformas morales y jurídicas; así, por ejemplo, los legisladores, los ministros del altar—y los de la Corona,— los profesores, los artistas, la policía y hasta los periodistas; de otro modo: la ley, la religión, la costumbre, y en ésta el arte; la opinión, la fuerza de la sanción, etc., etc., son responsables.

Como sería muy larga tarea examinar la responsabilidad de cada uno de estos elementos en el crimen que personalmente comete Carlos, veámos sólo uno de los términos, y examinaremos, por ejemplo... la responsabilidad de *El Siglo Futuro*.

Sabido es que la religión predominante en España es la católica romana en sus más calurosas manifestaciones, y que *El Siglo Futuro* es el defensor, no ya de los párrocos, sino de todos los fieles que tienen hidrofobia mística y cogen la religión por las hojas, como los rábanos. Ahora bien; en un país en que predomina semejante empirismo religioso; donde se procura mantener la forma y se abandona la moral; donde el matrimonio se crea por ceremonias muy respetables y poéticas, pero que en realidad no son la esencia del matrimonio; en un país así, las reformas de las leyes principales y de las costumbres se hace imposible, y de ahí la responsabilidad de los neos en el conflicto en *El nudo gordiano*. Sepa *El Siglo Futuro* que de una exacta esta-

dística de los divorcios, hecha en Francia recientemente, resulta que en igual número de protestantes y de católicos, son mucho más las separaciones de los cónyuges entre los verdaderos borregos de Cristo que entre los reformados que admiten el divorcio. Lo mismo las leyes, que las costumbres, que la religión, tienen una traba infranqueable donde quiera que la esencia del derecho esté sustituida por una mitología legal ó supersticiosa, por un formalismo materialista y estrecho; y como los de *El Siglo* y su especie procuran mantener con toda clase de argumentos explosivos semejantes creencias, de aquí la inmensa responsabilidad que tienen en este asunto, en que habrá un verdadero nudo gordiano mientras las cosas sigan así.

Por donde se ve que del drama de Sellés se obtiene una lección provechosa; no que el marido *debe* matar á la mujer en tal caso (en ninguno), sino que el marido, aun siendo honrado, virtuoso, religioso, *mata* á la mujer que arrastra su honra por el lodo, después de arrancar del corazón enamorado las fibras más delicadas, lo más puro y lo más bello. Si el matrimonio no consistiera en una ceremonia, si el matrimonio no fuera una pura fórmula que tanto se parece á la absurda teoría del contrato, sino la cosa en sí, la unión real, constante, inquebrantable de los esposos, desde el momento en que la fidelidad faltase se vería que no existía el vínculo, que la sociedad estaba deshecha, y la honra de la familia, en vez de irse á la cárcel, se quedaría en casa con el cónyuge fiel, que sería tan libre como el aire.

No hay que culpar á las costumbres, porque éstas no hacen más que sancionar, sin conciencia muchas veces, las ideas impuestas. Si aquí la honra del marido sigue siendo la honra de la mujer, aun siendo ésta adúltera, consiste en que la idea impuesta dice lo mismo: es un vínculo sagrado el del matrimonio, Dios ata el lazo, es un sacramento, es indisoluble, y en su consecuencia se crea la fatalidad; y la honra, que debía ser materia de libre albedrío, se ve ata-



da á esa fatalidad; y mi honor, es decir, la dignidad de mis actos, depende, por esta cadena de absurdos, de actos ajenos. ¿Cómo puede ser esto? Por la idea impuesta. ¿No puede otro contribuir á mi salvación? Pues también podrá otro causar mi deshonra; como dice el vulgo, hay que estar á las agrias y á las maduras. Desde que se prescinde del sentido común, ¿se puede llegar tan lejos!

.....  
 Estos puntos suspensivos son una fuga del fiscal. Conste que *El Siglo Futuro* tiene su correspondiente tanto de culpa en el tiro que le dispara Carlos á su mujer.

Dispéñeme mi querido y desde ahora ilustre amigo el Sr. Sellés, si la he tomado con *El Siglo Futuro*; es una variación sobre el tema, ya tan dilucidado, de *El nudo gordiano*. Además, importábame dejar á un lado la cuestión que sirve de fondo á su excelente obra, para poder entrar después, sin escrúpulos, en el examen del drama, como tal, como obra de arte, como expresión bella. Lo cual se deja para mañana, y prometo no decir ya ni palabra de *El Siglo Futuro*. ¡Como que voy á hablar de arte, de belleza!

Dice Hegel en alguna parte de su estética, que el tipo heroico es el carácter más artístico, más propio de la poesía; y entiende por tal, no determinada especie de héroes, sino todos los que manifiestan en la vida individual toda la fuerza de una razón que basta para luchar contra las oposiciones que en el medio social, que contradice sus tendencias puedan encontrar. Así, Aquiles es el personaje más poético de la leyenda clásica, y *Mío Cid* el más admirable de la leyenda romántica. Cada vez me parece más profunda esta afirmación de Hegel; y aun en el estrecho campo de la observación inmediata que puedo aplicar á las obras de nuestros artistas, veo confirmada la regla, *mutatis mutandis*.

El público, el gran público de nuestros teatros y de nuestras bibliotecas (puramente metafóricas), me refiero, en fin, á la gente que lee, admira y ama con predilección los caracteres heroicos; la energía empleada contra la fuerza impuesta, le parece, y es, en efecto, el más alto sublime. Pero es claro que en nuestros días no puede emplearse tal energía, ni en la vida ni en el arte, matando moros ó subiéndosele á las barbas al gran Agamenón ó al valeroso Alfonso VI; hay que recurrir á otros elementos; hay que luchar, por ejemplo, contra la fuerza, también bruta y tiránica, de las ideas impuestas, de los dogmas fríos, de piedra, que caen sobre la conciencia como aquella losa que para siempre cerraba la necrópolis de Egipto, ó como aquella otra que pesaba sobre el Sr. Sagasta.

El Sr. Sellés ha tomado por este camino; ha encarnado en su protagonista, Carlos, el valor y la decisión con que puede contar la honradez enfrente de la tiranía anónima de ideas y costumbres impuestas. Todo el cúmulo de creencias, actos consumados, y algo de adaptación que hay en la vida espiritual, todo esto, que representa una fuerza inmensa, está contra Carlos en *El nudo gordiano*. Su mujer le es infiel, y la sociedad le impone un papel indigno de un alma grande. ¿Qué hacer? luchar: esto resuelve Carlos antes de conocer los medios; como el titán de la *Leyenda de los siglos*, sabe que trabaja en tinieblas, con el mundo encima de los hombros y contra dura roca. No importa: trabaja, empuja y llega... á la luz, al aire libre; es decir, á la honra, á la verdadera honra, que consiste en la dignidad de los propios actos, reflexivamente conocida. Carlos, que es dulce, apacible, amante, que tiene una felicidad en su casa, un cielo en un rincón, ve en un punto deshecha aquella fábrica de divina arquitectura, y en vez de transigir para conservar lo que se pueda, en vez de entregarse á lamentaciones tardías, corta por lo sano, y según sube la gangrena, va cortando, siempre más, hasta que llega la po-dredumbre al corazón, y allí hiere, para que se salve el



honor, el honor verdadero. Mata a Julia, es decir, al amor (bien lo recuerda al pensar en la última mirada); pero es porque había llegado allí la podredumbre: todos los remedios habían sido ineficaces; aquella mujer, condenada a penitencia por su marido, huye, y el marido mata; encontró el honor en la calle, y allí lo ha recogido. Hermosa gradación de interés, que llega al paroxismo, pero por pasos contados; composición clásica donde hay una figura culminante, llena de luz, de relieve claro y correcto, y en turno suyo personajes, acontecimientos, todo como una inmensa expectación que convida al público a contemplar también.

¡Malhaya la crítica que, tratándose de obras admirables, comienza por desmenuzar y reducir a pepitoria la belleza inspirada por el ideal sublime! La belleza de la composición y la belleza íntima del fondo que se refleja en ese monumento total de la expresión, ni se prestan al análisis empírico y anatómico, ni se explican bien; pertenecen al género de lo inefable, que es lo que más hace hablar por dentro al que sabe ver, y es lo que no tiene traducción en el sonido, como no sea la música, que es precisamente la expresión de lo inefable.

Si yo fuera compositor, daría mi opinión sobre las obras de arte... por música; así, en el presente caso, para manifestar lo que encuentro de más hermoso en *En el nudo gordiano*, inventaría alguna sinfonía enérgica, bélica, algo feroz pero que en el fondo tuviera lágrimas de lástima y de cariño, algo como el ruido del acero vencedor que al inferir cada herida se quejara del mal que iba haciendo. Carlos tenía un hogar, un nido contra las tormentas de la vida, y el honor, el verdadero, le dice: avéntalo, quema sus pajas, quédate sin hogar; y Carlos, verdugo y mártir, sin vacilar un momento, pero gimiendo con el alma en todos, cumple el deber que le impone su honor, y destruye con sus propias manos el hogar querido. María, como una Ifigenia, es víctima inocente en aquel estrago; dormía al

calor de las alas del amor, y cuando pierde aquel abrigo, llora desolada, porque aquello parece una injusticia de los cielos por maldades de que ella no sabe todavía; andan por allí unas desgracias de las que nada entiende, sino que las temen mucho.

También aplicaría yo la música en este caso para decir lo que no sé decir, lo que siento ante la figura de María. Figurémonos el cielo cuando los ángeles malos se rebelaron; ¿qué dirían de aquellos tremendos castigos los ángeles buenos que se quedaban sin compañeros y veían al Señor tan airado? La casta ignorancia de sus males, en que deja el poeta a María, es otro de los mayores encantos de la obra.

Julia es la sombra del cuadro; pero una sombra que tiene otra sombra todavía: el amante. Algunos cirujanos, críticos quiero decir, encuentran vacilante el carácter de Julia. Y lo es; no les falta más que demostrar que eso sea en todo caso un defecto de arte, una fealdad. Julia es concupiscente: ha encontrado el placer, y hasta el amor, fuera del deber; su amante la domina con ese imperio frío y tenebroso del crimen sobre el crimen; en aquellas escenas del baile, donde marido y amante pasan como sombras lejanas, se ve una expresión hasta mímica del carácter y situación de Julia. Si Carlos fuese otro, el amante dominaría sin límites; pero la grandeza de Carlos y la energía y dignidad con que defiende la razón de su causa, se juntan en el ánimo de Julia a los gritos de la conciencia, y algo pesa todavía el deber en aquel espíritu atribulado. Además, Julia, como mujer y como culpable, es débil, y los medios ejecutivos que Carlos emplea para mantenerla en lo que aún es posible, dentro del bien, la sobrecogen. Pero después Julia necesita una cosa que no está demostrado que no la necesiten los criminales: afectos, cariño, y Carlos, que la adora, como es carcelero de su honor, la deja en su vida de penitencia sin el amor que todo lo alegraría. El amor para Julia está en la calle esperando; siempre se



huye de un presidio, si se puede, y la libertad y el vicio juntos pueden más que el deber y que María; Julia huye, y Carlos mata: esa es la fatalidad moderna, la fatalidad horrible de la lógica.

Julia, como se ve, duda, vacila, pero tiene por qué, y exigir otra cosa es querer que los personajes de los dramas sean estatuas ó bajos-relieves del Partenón. Hablan los positivistas, al menos Spencer habla, de no sé qué curva sinuosa que sigue toda fuerza solicitada é intervenida por otras fuerzas concomitantes; y el alma humana, sobre todo en este aspecto, en esta última determinación del ánimo, en esa, por decirlo así, estereotipia suya que se llama el carácter, ¿por qué ha de verse libre de esas sinuosidades, de esos cambios, de esas reacciones que determinan la resultante de fuerzas distintas?

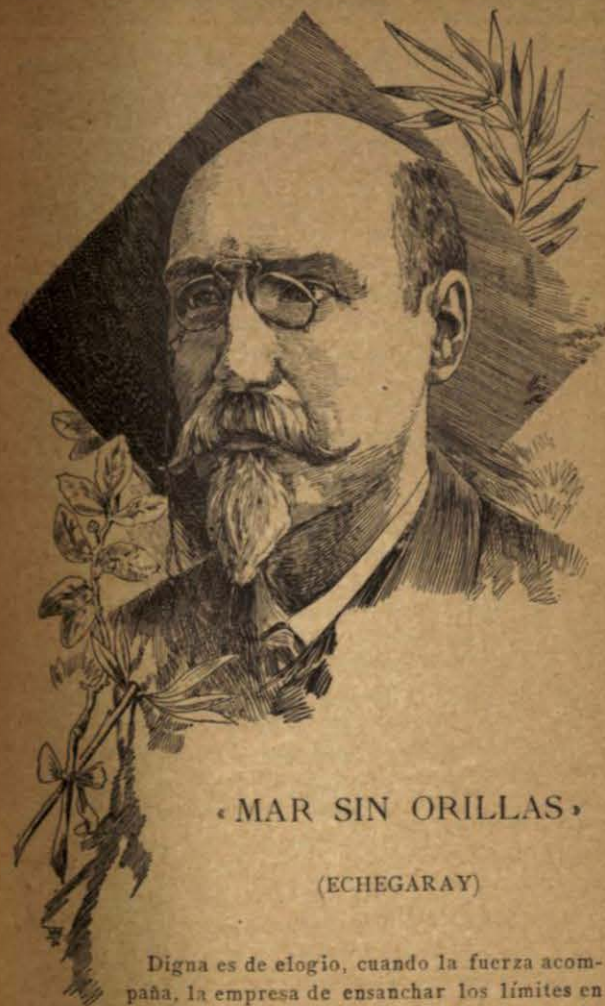
Y sin tantas palabras de abstracción, señores y queridos lectores, ¿han visto ustedes *El nudo gordiano*?

Pues si lo han visto, díganme si Julia, siendo quien es, no tiene motivo para vacilar. Y lo que es para *ser quien es*, tiene perfecto derecho. Y aquí, y siempre, lo que decía Víctor Hugo á los pigmeos, sus críticos:

—«No me habléis de lo que debí hacer, sino de lo que he hecho.»

En suma: el drama de Sellés, fuera hipérboles, es uno de los pocos que honrarán el repertorio moderno. No hablo de las bellezas del lenguaje, de la abundancia, quizá exuberante, de pensamientos delicados ó profundos, porque de esto ya se ha dicho cuanto se debe decir, y la unanimidad del aplauso nos impone á los amigos el deber del silencio. Mucho vale *El nudo gordiano*; pero sobre todo, ¡cuánto vale el autor!

¿Cuánto? Eso es lo que no sabemos todavía.



## «MAR SIN ORILLAS»

(ECHEGARAY)

Digna es de elogio, cuando la fuerza acompaña, la empresa de ensanchar los límites en que nuestro teatro nacional, el más rico de los románticos, sin excepción del inglés, se va encerrando, más de cada vez, hasta amenazar ahogarse entre las cuatro



paredes en que ingenios y críticos comineros pretendían aprisionarle ¡á él! al Teatro Español, que hallando estrecho el mundo, inventaba regiones, idealizaba las conocidas, convertía los desiertos en reinos florecientes, exploraba las islas encantadas, transponía mares y continentes, escalaba el cielo, llevaba á las almas seráficas las pasiones de los mortales, y á todos los climas, y á todas las razas, y á todas las clases, el ropaje de púrpura y oro que se llama el verso, jamás igualado, de Calderón y Lope!

Por aquí pasaron escuelas mezquinas que quisieron cegar para siempre el manantial del oro, so pretexto de que en él corrían fango y arenas. Pero fué en vano: sucumbieron los pseudo-clásicos; y como el venero quedaba, luego salió de la tierra, rompiendo por todo, la abundosa vena que vino á enriquecer el ingenio de nuestros románticos de este siglo.

No cabe comparar la riqueza antigua, que fué como la que nos vino de Indias, fabulosa, con la producida por nuestros poetas contemporáneos, no obstante su valentía, cohibida por convenciones que, á su pesar, se imponían. Pasó aquel renacimiento también; volvió la reacción, y con ella, no ya la comedia moratiniana, que al fin algo valía, sino la imitación cobarde de un teatro extranjero, que introducía ideas y propósitos aquí mal comprendidos ó tendidos por corruptores: este exceso, sin gracia y sin conciencia, sin oportunidad ni valentía, trajo aparejada la traza burguesa, verdadera simonía del arte, porque pretende con el fin moral que en vano se propone, ganar la admiración, que sólo es propia, en este respecto, de la belleza. Autores que no he de nombrar, escribieron en este sentido comedias que hoy aún echa de menos parte del público, la más sesuda, según fama, la más pudiente, disimulada, vividora y rica. Y esto venía siendo nuestro teatro en las últimas décadas: algunas veces, muy pocas, ingenios peregrinos, maestros en la composición, no de muy alto, ma-

de seguro vuelo, producían obras primorosas, que no rompían, aunque bien pudieran, el estrecho círculo señalado por cien preocupaciones de todos géneros á la escena española, ya esclava.

Admiraba el público en estas obras excepcionales, más que nada, el primor del artista, y no podía menos al contemplar la comedia, de pensar en el autor y recrearse adivinando los procedimientos de exquisita habilidad empleados. Aparte de estas obras sin ejemplo, que se avenían con lo usual, y por pereza ó por egoísmo no rompían con nada, seguían la lucha entre la invasión extranjera y la mezquina defensa de supuesta moralidad artística. Un autor era osado á traducir pensamientos que aquí parecían atrevidos y peligrosos, y no tardaba la musa timorata en ofrecer el contraste de un cuento azul puesto en redondillas y en tres actos sobre las tablas.

En un teatro así apareció el Sr. Echegaray ante un público dividido en revolucionarios, más ó menos prudentes y sabios, y *burgueses* pacíficos, cuya idea del arte les hacía alabar, ante todo, la buena intención. Una crítica más impresionable que experimentada y estudiosa, saludó al vate de *La esposa del vengador* y *En el puño de la espada* como á un restaurador del teatro; y esa misma crítica tornadiza, como todo lo superficial, cuando pasó algún tiempo, y sin más que por esto, se cansó del teatro de Echegaray; y así como primero cantó alabanzas y habló de resurrecciones, sin saber lo que hacía, después vió culteranismo, amaneramiento, efectismo, falsedad, inverosimilitud en lo que era igual, punto por punto, á lo que primero enaltecía: cayó primero en el ditirambo, que no es crítica; vino después á la ceguera del insulto, y se inspiró en el despecho, y no quiso ver más que horrores donde el público, más consecuente, seguía viendo bellezas.

Es más fácil aplaudir sin tino y desechar y maldecir sin examen, que distinguir, aquilatar y analizar detenidamente lo que merece maduro juicio. Porque, podrá ser malo el



teatro de Echegaray, pero es lo cierto que ya no tenemos otro (1). Es el ingenio que vive, que se manifiesta fecundo, original, valiente, que suscita tormentas; y la lucha es la vida, y acobardarle con repulsas absolutas (si tanto consiguieran los críticos), no es prudente, ni esa es la misión de la crítica.

Echegaray, hoy como el primer día de su gloriosa aparición en la escena española, es un fenómeno del teatro; merece estudio, lo exige detenido y exento de preocupaciones; la crítica se ha contentado con consagrarle concepciones ó antítesis cursis, gastadas y altisonantes, según el gusto de cada crítico. Todos reconocían que no se le podía aplicar el canon común á los poetas medianos que se estiman, y nadie buscaba ni busca otro canon. Se seguía el procedimiento, más propio de empleado de alfóli que de críticos, de pesar los defectos y las bellezas de sus dramas; y según se inclinaba de un lado ó de otro la balanza (no siempre fiel), así se condenaba ó se glorificaba la obra de Echegaray.

¡Qué crítica!

Adarme más ó adarme menos, Echegaray es el mismo en *Mar sin orillas* que en *La esposa del vengador*, *En el seno de la muerte* y *Locura ó santidad*. La calidad es la misma, y si la cantidad varía, descuéntese el *quantum*, pero no se niegue el ingenio, que es el mismo; y cuenta que en sostener que Echegaray es un *monstruo de genio* está comprometida la fama literaria de muchos críticos que hoy le desprecian.

No seguiré yo en este humilde folletín en que expongo mis ideas sin pretensiones, no seguiré el ejemplo de los que estiman al peso, como papel viejo, el mérito de Echegaray. Me ha parecido ahora el mismo de siempre: es el autor á quien al principio aludía, el que ensancha, con fuerza para ello, los límites de nuestro teatro, el que nos

(1) Tamayo y G. Gutiérrez callan; Ayala, quizá el más perfecto, no tiene carácter especial de escuela, ni ha creado un teatro; Sellés empieza.

saca de poetas enclenques, mogigatos y simoníacos, y de traductores ó truchimanes vergonzantes; pero al hacer esto, hoy como el primer día, es imperfecto, desigual y precipitado en la concepción de la trama dramática, cuya semejanza á la de la vida es más necesaria condición escénica de lo que él se figura. Así, voy á considerar su última obra, y ruego al lector que no me pida estrecha cuenta de las páginas que empleo: necesito algunas, porque no se trata sólo de decir si *Mar sin orillas* es buen ó mal drama, como perentoriamente resuelven los críticos, sino de examinar de paso varias cuestiones anexas al asunto y de importancia para el estudio de nuestra presente vida literaria.

Muchos dicen que el Sr. Echegaray ha creado en este drama algunas situaciones de *primer orden* — es la frase consagrada; — que tiene el tercer acto *grandes pensamientos*... pero nada más. Y después de decir esto, aseguran que en conjunto el drama es detestable.

Yo no entiendo de este modo la crítica. Si el drama es detestable, no puede ser que contenga situaciones de primer orden: éstas no se improvisan en un drama, no pueden ser el fuego fatuo que brilla y se desvanece. Y, en efecto, en *Mar sin orillas* las situaciones que parecen excelentes constituyen el drama; son lo esencial de él, por lo menos. Pocas veces ha concebido el Sr. Echegaray fábula en que la condición de la unidad se satisfaga como en esta interesante, original y fecunda invención de su último drama. Mientras la acción, la verdadera acción, es rápida, sencilla y enérgica, rica en intensidad dramática, por el contrario, el desarrollo escénico es lánguido (después de hecha la exposición), está erizado de episodios que nada tienen de característicos, que no ayudan á fijar la atención y á comprender y estimar el asunto principal; episodios de narración, si bella en el lenguaje, inoportuna y sin arte en el desempeño. Y por desgracia hace esto el autor precisamente en un segundo acto que sigue á un reto valentísimo dirigido á la parte *filístea* del público.



Parece que hay contradicción en decir que hay unidad en la acción, y que el drama está plagado de episodios inoportunos y desmañados; pero es lo cierto: la unidad de la composición no es la unidad de la acción; en la composición no hay unidad; no todo lo que hay en el drama es parte integrante; por eso no hay unidad de composición; por eso el público juzga malos el segundo acto y las primeras escenas del primero; pero la bondad del tercero no consiste en un arranque inesperado de ingenio, sino que es la consecuencia natural del plan, de los caracteres y del conflicto creado. Hay en *Mar sin orillas* como eclipses de la acción, que desorientan a muchos espectadores; pero el atento, sin lamentar este notable defecto de composición, admira la belleza de la fábula, que es de gran fuerza dramática; enérgica por el interés del conflicto, el vigor y entereza de los caracteres, y aun por la sencillez de su contenido. Desde el momento en que Leonardo vuelve del Palmar, adquiere el drama una grandeza pocas veces igualada en nuestro teatro; ya no hay estorbos ni dilaciones; la tremenda lucha aparece; las almas se transparentan; todo se agiganta... sólo al final vuelve la morosidad a enfriar un tanto la situación culminante: el efecto teatral pierde en intensidad algo, por falta de arte escénico; pero es claro que la principal belleza no se desvanece por esto, y quédale al espectador profunda impresión, y admira, si es sincero, concepción tan original y rica en interés, expresada, en lo esencial, con acierto que sólo altísimo ingenio alcanza.

Para los lectores que no hayan visto *Mar sin orillas* (que de todos modos no han de poder juzgar bien el asunto) expondré con alguna extensión el argumento de la fábula para que después comprendan fácilmente las observaciones que haga.

Viven en Barcelona los marqueses de Castro, y en su compañía Leonardo de Aguilar, hijo del primer matrimonio de la Marquesa. No tuvo ésta a las tocas de viuda el respeto que según Leonardo debiera, y no hay paz en la

casa; porque aunque el mundo y Dios tengan por bueno lo que la Marquesa hizo con casarse otra vez, sin guardar lutos, no lo estima así el de Aguilar, joven austero, que no sabe de otros amores que los que ofrece un hogar puro, donde el esposo es padre, y la madre siempre fiel, en vida y muerte.

Según el mozo indica, hubo liviandad en la Marquesa, asechanzas y malos consejos en el Marqués, y con todo esto y la paz perdida llega el momento en que Leonardo deja la casa en que nació, cuna de sus recuerdos queridos, pero también de sus penas. Solemne es la escena de la despedida; acompaña el padrastro al entenado hasta la puerta, y en las pocas palabras que se dicen se comprende la situación que les arrastra a aquel extremo. Baja la madre también al zaguán para impedir que el rencor estalle, insiste en que el hijo vuelva al hogar, pero Leonardo no cede. Sólo queda en la calle, en medio de la noche, y en el retablo de una imagen de María reclina la frente, sin fuerzas para ir más lejos; triste con la tristeza de Hamlet, pero sin planes de venganza: nada más que desolado.

Camilo es un hermano de Leonardo, que ya en vida del padre de los dos tuvo que dejar su casa, porque sus escandalosas hazañas de libertino le obligaron a este destierro: Camilo vuelve, no corregido, pero ansioso de ver a su madre, y a la verdad, más ansioso de gozar la hermosura de Leonor, pobre huérfana a quien una dueña vende por un puñado de oro, sin que la inocencia virginal permita a la víctima ver el engaño hasta tocar sus efectos.

Con joyas, rico traje y halagada por los interesados libertinos que solicitan sus favores, llega Leonor hasta la puerta de la que ella cree morada del Corregidor, que ha de entregarla una fortuna que se le debe; mas al sentir la realidad, al comprender que se trata de un engaño, que se le lleva a un abismo cuyos horrores ella no conoce, pero que instintivamente rechaza, huye despavorida mientras puede y cae a los pies de la marquesa de Castro, que por



azar atraviesa la plazuela. Vencido el primer impulso de piedad, la arrogante dama, instigada por su esposo, rechaza á la pobre víctima, de cuya culpa y perdición no la dejan dudar las apariencias. Ya sin amparo, Leonor se ve arrastrada hasta el portal de la vivienda infame; un supremo esfuerzo la salva, huye, y cae desvanecida fuera de los umbrales; entre ella y sus perseguidores se coloca Camilo, que, por salvarla, estaba en acecho.

Si en el primer momento del peligro tiene Leonor un refugio en la casa de un judío, luego se ve sola en la calle, sin guía, sin luz y sin más asilo que aquel pobre altar de la Virgen, donde se postra, ya las fuerzas agotadas.

Leonardo, sin hogar, lleno de recuerdos tristes, vaga por Barcelona, y sin quererlo, vuelve bajo los muros de su señorial morada: pasará la noche al raso, ¿qué le importa? Aquella noche, en que pierde una madre y un hogar, no es para dormida. Divisa un bulto sobre el retablo: ¿quién será el desamparado? Dejarle será mejor.

Bien duerme si está dormido;  
bien descansa si está muerto.

Pasa Leonardo junto á Leonor. ¡Una mujer! ¡Una dama! Descúbrela el rostro, y... y todo cambia de repente: la noche es día; el corazón se llena; ya hay motivo para vivir; en aquel alma austera, noble, fiel al cariño hasta después de la muerte, nace el amor, y nace como el amor ha de ser en espíritus de ese temple. Leonor ya tiene quien la proteja; Leonardo ya tiene á quien amar. ¡Eran dos desamparados, dos aves sin nido, expuestos al rigor de la intemperie; para darse calor se juntan sus corazones; ya son dos contra las borrascas del mundo! ¿Quién sois? exclama Leonor al ver al primer ser humano compasivo en aquella terrible noche, para ella toda misterios, pero misterios de horror.—El galán solo contesta:

Soy Leonardo de Aguilar.

Este es el primer cuadro cuyas bellezas no necesitará el lector que yo le señale con el dedo; bellezas que están esmaltadas con una dicción poética correcta, numerosa (en este concepto, lo mejor que ha escrito Echegaray), sin ampulosos adornos de tropos, antítesis ni conceptos, tierna ó enérgica, según la ocasión, siempre brillante y galana.

El contraste de Leonardo que vaga solo con sus penas, y los libertinos que á costa de tanta infamia quieren el placer; la nobleza que en Camilo estalla al poner á prueba sus sentimientos de hidalgo; la ciega desventura de Leonor, que huye de peligros, que ni sabe cómo se llaman, y la unión por el amor de los dos huérfanos, pues huérfano viene á ser Leonardo, y por eso gime, son elementos que hacen de esta jornada una exposición de gran interés y de belleza en la forma; contribuyendo no poco el efecto, la rapidez de la acción, que hasta aquí por ningún concepto peca.

A una torre del señorío de Aguilar, junto á la playa, bañada por las olas, lleva Leonardo á su amada, que es su protegida, y allí, con deudos por testigos, la hace su esposa. Leonor también ama á Leonardo; que no es mengua del amor comenzar por ser agradecido. Pero Leonardo tiene la curiosidad impertinente de los enamorados sin experiencia, y en un diálogo que bien pudiera compararse al de Inés y D. Juan Tenorio (que muchos necios no creen muy bello) procura el joven Aguilar penetrar los pensamientos de aquella niña que nada sabe del mundo, que sólo sabe de su amor. ¡Oh empedernidos burgraves de la respetable crítica, que pasasteis en silencio, como despreciándolo, este episodio delicadísimo, que enternece y encanta; ó no tenéis corazón, ó será de bronce ó peña!

Quiero saber cómo me quieres, dice Leonardo; y Leonor responde:

—Pues pregunta.

—Pues contesta,  
niña de la frente honesta  
y del cándido mirar...

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UN  
"ALFONSO REYES"  
cdo. 1825 MONTERREY, MEXICO



Y resulta del interrogatorio, como diría Revilla, que Leonor amaría á Leonardo aun si el amor de éste fuera capricho, aunque fuera liviandad, aunque de la inocente virgen quisiese hacer una manceba...

—Si tal fuese,  
¿Me amarías?  
—¡Te amaría!

exclama Leonor después de luchar en silencio; pero diciendo al fin la verdad, que es lo único que sabe decir. Por un momento, y como anuncio de la tormenta que ha de estallar, se muestra en Leonardo aquel sentimiento de la honra tan alambicado y retorcido en siglos anteriores; pero el amor disipa aquella nube de metafísica caballerescas.

Leonor es al fin esposa de Leonardo.

Avisados los marqueses de Castro por Sanabria, antiguo servidor de la casa, acuden á la torre del Palmar para impedir, si es tiempo, el enlace que Leonardo proyecta; no saben quién es la esposa; pero bástales sospechar que no es noble y saber que es desconocida, para oponerse. Cuando llegan, Leonardo, esposo ya de Leonor, está ausente del castillo, ha ido á combatir á los piratas argelinos, que han entrado á saco en el Palmar, llevando consigo la muerte y el incendio.

Escena patética es aquella en que Leonor, que nada teme, porque todo lo ignora, se postra á las plantas de la Marquesa.—¡Otra vez te he visto! exclama la Marquesa espantada.—¡Y yo á vos! responde la virgen esposa.—Fué en una noche horrible.—¡Sí, horrible!... Luego la deshonra es cierta, Leonardo ha elevado á sí á una meretriz, por lo menos á una mujer á quien se la vió salir de una manceba. Muchos han considerado excesivo el rigor de todos aquellos personajes conjurados para arrancar de cualquier modo á Leonor de la torre á que ha de volver Leonardo. Preciso es, para tal extrañeza, olvidar el concepto de la honra en aquellos tiempos, en que los sentimientos más

humanos estaban como atrofiados por la influencia de tantas preocupaciones. Una ramera, ó, en fin una mujer deshonrada, se ha introducido en la familia; es la esposa del heredero de Aguilar... ¡imposible! hay que impedirlo á toda costa. ¡Cosa más natural!

No se habían inventado entonces las Margaritas Gautier, ni el público estaba encariñado con Marion Delorme, ni Nana había venido al mundo. El Marqués decide entregar aquella presa á los piratas que tienen prisioneros; vuélvanse con aquel botín, que será buen regalo para el harén. El final del segundo acto, deslucido por la escasa habilidad que el diálogo revela en parte, y en parte por la representación muy defectuosa en el conjunto, sería, sin tales inconvenientes, de buen efecto. Leonor se ve otra vez arrebatada, por hombres desconocidos, al abismo; sabe que no es culpable y siente que lleva consigo un estigma, talismán de desgracia cuya virtud maléfica conoce sólo por los efectos. Los piratas se arrojan sobre la presa; pero uno de ellos es Camilo, que la salvó una vez y promete volver á salvarla; sin embargo, sus generosos impulsos se contienen, por el pronto, al oír á la mísera Leonor exclamar: «¡Leonardo mío!»

Este segundo acto, aparte de las bellezas episódicas que he señalado, bellezas que sirven para determinar más y mejor los caracteres principales, es el más débil del drama, porque las escenas de transición, aquellas en que el autor desarrolla la trama de su fábula, pero sin que la acción, como manifestación de los caracteres, tenga interés dramático, son de escaso efecto, mal preparadas, diluídas en inútiles narraciones y descripciones excesivas.

Los personajes secundarios, que ningún relieve tienen en esta obra, no están ligados á la acción principal con vigorosos lazos: ocupan casi siempre la escena; hablan demasiado, y con esto es imposible que el interés no decaiga. Y continúa decayendo al comenzar el acto tercero, merced á la cháchara molesta y cada vez más inoportuna de



aquella hija de Sanabria, que todas las ocasiones las encuentra buenas para disertar y narrar lo que fuera mejor que el público supiera de otro modo menos rudimentario en el arte escénico.

El teatro representa un pabellón de la planta baja de la torre; el mar se divisa en el fondo, casi al nivel del terreno.

Leonardo, ya de noche, vuelve de vencer al pirata, cuyo bajel hundióse en el mar entre sangre y llamas; el premio de aquella victoria es Leonor; la noche ha pasado para Leonardo; el día le espera en el camarín de su esposa.

El Sr. Echegaray ha dado á todas estas escenas todo el relieve, toda la expresión feliz que merecía la invención dramática como pocas. En tanto que Leonardo corre á buscar á su amada, y á encontrar el desengaño, Camilo llega á la torre, casi exánime, por azar, salvado en frágil barquilla, donde consigo pudo también librar de las olas á la pobre Leonor, que allí queda, en el fondo de la barca, desvanecida ó muerta: él no lo sabe; sólo sabe que la vida se le va con la sangre que brota de ancha herida. Efecto trágico de sublime terror el de esta escena: el público abre los ojos de la fantasía instigado por el poeta, y se obra el milagro de arte de que quepa en el estrecho recinto del escenario un horizonte que el teatro ofrece pocas veces. Va Camilo á descansar, ó, mejor, á morir en la cabaña de Martín, y vuelve Leonardo, ciego de ira, desperdando todos los ecos de la vetusta fortaleza y cansándose con el nombre de su amada.

Para lo que sigue no basta la fría narración con que estoy fatigando á mis lectores. ¡Hay que oír al monstruo como decía Esquines de Demóstenes; hay que ver á Calvo declamar aquel romance heroico, que bien puede llamarse perfecto; porque allí nada sobra, la pasión exaltada habla así, la incertidumbre se consuela de aquel modo; unas veces se impacienta porque tarda la evidencia, y otras retrocede á su vista. ¡Magnífica deprecación la que Leonardo dirige al tiempo!

No la recuerdo íntegra, y no quiero profanarla repitiendo algún concepto que conservo en la memoria. Leonardo, buscando á Leonor por las galerías y las estancias de la torre, no pudo dar con ella; un beso salió de sus labios, pero no encontró en el aire el compañero; sus brazos quisieron abrazar, y abrazaron la sombra...; sólo pudo ver allí más lejos una sombra de mujer, pero al llamarla, al correr á ella, la sombra huyó. ¿Quién era? ¿quién era? Si era Leonor ¿por qué huía? Si no era ¿quién era?... Con paso majestuoso y lento por aquella estrecha y oscura galería se adelanta la marquesa de Castro, que era el fantasma que huiera de Leonardo. — ¡Mi madre! — Sí, tu madre, que te tuvo miedo, pero sólo un instante; ya ves que vengo á ti. Esta escena es la culminante del drama, en lo que respecta al carácter del protagonista; y jamás con expresión tan sublime coincidió más sublime conflicto en el drama moderno. Figurémonos á Clitemnestra y á Orestes para recordar algo por el estilo. Y si, como es natural, no llega el poeta romántico español á la sencilla grandeza del clásico griego, gana su invención sublime en la nobleza y ternura de los sentimientos que luchan. ¡Lucha del respeto y amor filial con el amor de esposo! Conflicto el más grande para el que lo comprenda. Y ¡qué bien debió comprenderlo Echegaray cuando tales palabras hace decir á su héroe!

Un crítico llegó á decir de esta escena que Leonardo sienta la mano á su madre... ¿Por qué no decirlo? Si no hay mala fe en esto, hay la más insigne torpeza. Como en este diálogo, del que no quiero citar pormenores, porque hay que oírlo, se concreta toda la fuerza dramática, toda la pasión y energía de los caracteres; como es el núcleo de la obra, y como es el arte primoroso, así por la concepción como por el desempeño, cabe decir y jurar que *Mar sin orillas* es obra de mérito excepcional, de las mejores del autor, que, como ahora, se equivoca siempre en lo accesorio, y no siempre en lo esencial acierta. Y esta vez ha acertado; tanto, que su inspiración le dictó la escena que entre todas