

librio se pierde por completo, el corazón se rompe. La muerte es muerte porque no ama á nadie.

Tengo para mí que la locura de Hamlet, ficticia ó no, es indispensable. Si no se finge loco, pierde el juicio. Necesita que todos lo juzguen insensato para mostrarse tal cual es. Un momento más de precisión, y su cerebro estalla. Aquel niño caduco tiene la desgracia de haber pensado muy temprano. Estas eflorescencias prematuras son siempre dañosas.

Si Hamlet es un loco, también lo es nuestro siglo. La misma duda, el mismo descreimiento, el mismo deseo impaciente del suicidio. Nos hemos divorciado de nuestra Ofelia: el sentimiento. Gerutha es la filosofía que ha matado á la religión para unirse con Claudio, el ateísmo. No creemos en nada, pero el sueño de la tumba nos causa miedo. Sabemos todo, menos la ciencia de la felicidad. Como el Ashaverus de Quienet, el juicio final ha de venir á sorprendernos sin que hayamos resuelto todavía los oscuros problemas del espíritu. ¿Estamos locos? ¿Somos sabios? Hamlet, como nosotros, sólo tiene una interrogación en el cerebro. A fuerza de ver el sol se ha deslumbrado. Bueno es contemplar lo infinito; pero si no nos inclinamos demasiado sobre el parapeto de la realidad que nos separa del abismo, el vértigo se apodera de nosotros; la profundidad nos llama. ¿Había caído Hamlet al abismo? No sé en dónde concluye la misantropía, ni en dónde da comienzo la locura. Yo de mí sé decir, que cuando miro á Hamlet en la escena, me parece que sus plantas no tocan en la tierra.

Hamlet es el sueño hecho hombre.



UNIVERSIDAD DE MEXICO S. C.
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Calle 1625 MONTERREY, N. L.

"ROMEO Y JULIETA"

I

El drama por excelencia del amor, es *Romeo y Julieta*. En *Hamlet* pasa el amor rápidamente, como una paloma perdida que vuela en pos de sus compañeras. En todo *Hamlet* no suena un solo beso. En *Otelo* apenas el amor ha aparecido, cuando ya los celos lo han cubierto, como la marea cubre la playa. En *Romeo y Julieta* el amor llena todo el drama. De esta obra, como de un nido de novios, sale perpetuo rumor de besos.

Desde las primeras escenas, el amor se enciende. Es un bosque que empieza á arder: ¿quién ataja el incendio de un bosque? Romeo entra al baile y ve á Julieta. —«¿Quién es—dice—la dama que enriquece la mano de aquel caballero?» Su hermosura está pendiente de la faz de la noche, como una joya valiosa de la oreja de una etiope. ¡Hermosura, harto preciosa para la posesión, harto exquisita para la tierra...! ¿Mi corazón ha amado hasta ahora? ¡No! ¡Juradlo, ojos míos, porque hasta hoy habeis contemplado la verdadera hermosura!»

Y Julieta, como eco vibrante de ternura, dice en otro extremo de la sala:

—«Nodriza, ven aquí. ¿Quién es aquel gentil hombre? Si es casado, la tumba será mi lecho nupcial.»

Dos vidas se encuentran y se juntan, y se funden en una, como dos gotas de lluvia. Ya no se dirá: Romeo; ya no se dirá: Julieta;

ya siempre se dirá: Romeo y Julieta. Entre esas dos existencias la mirada formó un nudo.

Seguid la marcha de ese amor: es la marcha de una vida. Va derecho y rápido á la muerte, como la flecha al blanco, como el halcón á la presa, como el alud á la llanura.

Brotó una noche, como esos árboles fabulosos y gigantescos de la India. Se estremecieron las olas y surgió la isla; se movieron las rocas y brotó el volcán; se miraron los dos y ¡he allí el amor! ¿Quién los detendrá ahora? ¿Quien mude la leyes de la gravitación! Para el amor y para la muerte no hay remedio. Se ama y se muere fatalmente.

En torno de Romeo y de Julieta gruñen los odios, como perros bravíos antes de acometerse; se enroscan las espadas; se cruzan los insultos; busca el puñal al corazón Ellos nada ven: se miran.

—¿Cuál es tu Dios? Romeo.

—¿Cuál es tu patria? Julieta.

Para ellos nada existe fuera de ellos. El amor es una isla habitada por dos: en ella viven.

¡Con qué rapidez camina el amor de Romeo y el de Julieta! Apenas se han visto en el baile, y ya Romeo, en la misma noche, ronda la casa de su amada; y ya Julieta se asoma para esperarle, porque está cierta de que irá.

En las demás obras de Shakespeare hay muchas figuras de primer plano. En *Romeo y Julieta* sólo hay dos: los amantes. Los otros personajes, el padre Lorenzo, la nodriza, Tibaldo, Mercurio, forman el coro. Toda la obra es un dúo que empieza en miradas, sigue en besos y termina en la tumba! Así es el amor! Lo pintan ciego porque es ciego para el mundo; porque sus ojos sólo reflejan otros ojos. Alrededor de Romeo y Julieta todos odian: ellos aman.

Notad que en estos amores no hay celos. ¿Cómo ha de encelarse una pupila de lo que vé la otra, si ambas ven lo mismo? Las dos figuras de esos enamorados pasan unidas en eterno abrazo y sin mirar á ninguno. No es un drama este de Shakespeare; es música y lienzo. La escena del baile, la escena del balcón, la escena del sepulcro, son pinturas. El diálogo en el baile, el diálogo en el balcón, el diálogo en la tumba, son dúos. Cuando Julieta y Romeo hablan, su coloquio es una serenata. Cuando callan y se besan, son las figuras de un cuadro veneciano.

Todo canta en el drama; el ruiseñor en el granado, la alondra en el árbol, la palabra en el verso. Ved el cuadro: los vidrios de colo-

res se enrojecen, ruborizados por el beso de la aurora. Las estrellas se ahogan, pálidas, en las ondas frías del alba. La noche huye, con el secreto de los novios. El sueño, que no entró á la alcoba de los jóvenes esposos, bate las alas y se va, cansado de esperar.—Ya os acompañé cantando, oh felices amantes!—dice el ruiseñor, y se duerme!—¡Ya es hora, oh imprudentes!—dice la alondra que despierta! Y viene la luz, y con la luz, la vida y con la vida, la desgracia. La noche nupcial ha terminado. Julieta y Romeo se asoman al balcón, como dos aves á la cornisa del nido. Quieren volar, pero no tienen alas, y por eso la muerte, el cuervo negro, cae sobre ellos y los cubre.—Ya habeis amado—dice tal vez—ya os dió la vida cuanto puede daros; ya sois míos!

Ese es el cuadro: ahora oíd la música:

—*Julieta*.—¿Ya quieres partir? El día no aparece. Esos gorjeos que te han alarmado no son los de la alondra: son los de un ruiseñor que pasa toda la noche cantando entre las ramas del granado. Creeme, esposo mío, no era la alondra, era el ruiseñor el que cantaba.

—*Romeo*.—No era el ruiseñor, era la alondra que anuncia la proximidad de la aurora. Mira, amor mío, mira las ráfagas de luz que van penetrando por las nubes en Oriente. Las antorchas nocturnas se apagan, el día se va asomando por la vaporosa cima de los montes. No tengo más remedio que marcharme y vivir, ó quedarme y perecer.

—*Julieta*.—Esas ráfagas de luz que tú ves, no son las de la aurora: las produce un meteoro que te servirá de antorcha y te alumbrará en el camino de Mantua. Espera un momento: aun no es preciso que te marches.

—*Romeo*.—¡Bien, esperaré! Si me prenden, si me llevan al cadalso, sea en hora buena: te habré complacido. Puesto que tú lo quieres, diré que «aquel resplandor no es el de la aurora, sino un reflejo pálido de luna; que esos trinos que resuenan sobre nuestras cabezas, alto, muy alto, en la bóveda del cielo, no son los de la alondra.» Menos temo el quedarme á tu lado que el partir. ¡Venga la muerte! Pero ¿qué es lo que tú miras con tanta atención, amada mía? Respóndeme, bien mío, respóndeme.

—*Julieta*.—¡Es de día! ¡Es de día! ¡Huye, márchate, aléjate presuroso! Es la alondra que canta; la reconozco en sus agudos trinos! ¡Ah, líbrate de la muerte, la luz va extendiéndose más y más.»

Esta escena es toda de Shakespeare, es del genio. Bendelío, el novelista italiano, de quien tomó Shakespeare el argumento de su drama, apenas la indica: *à la fine cominciando l'aurora a voler uscire si baciaronò, estrettamente abbaciarono gli amanti, et plenidi lagrime e sospire si dissero adio.*

En el drama ¡cuánta ternura! ¡cuánta vida! Solo hay otra escena á la que ésta puede ser, aunque remotamente, comparada; una escena del poema indio *Sacotala*. A punto de abandonar la casa paterna, Sacotala se siente detenida por el velo:

• —*Sacotala*.—¿Quién tira de los pliegues de mi velo?

—*Un anciano*.—El cabritillo que tantas veces has alimentado con granos de synmaka. No quiere separarse del lado de su bienhechora.

—*Sacotala*.—¿Por qué gimes, tierno cabritillo? Me veo en la precisión de tener que abandonar nuestra común morada. Cuando á poco de haber nacido, perdiste á la madre, yo te tomé bajo mi protección. Vuélvete á tu pesebre, pobre cabritillo mío: ahora es preciso separarnos.

II

«Amar ó haber amado: eso basta»—dice un gran poeta. Ya Julieta y Romeo, amaron: ya pueden morir, porque han vivido ya.

Viene la luz para la naturaleza y viene la sombra para los amantes. El alba da á los jóvenes esposos palidez de cadáver. Julieta dice en el balcón:

—¡Dios mío! ¡Un presagio fatal habla en mi alma! Ahora que estás al pie de mi balcón, me pareces un muerto en el fondo del sepulcro. O me engañan mis ojos ó estás muy pálido.

Y Romeo responde:

—Creeme, amor: tu estás muy pálida también. La árida angustia bebe nuestra sangre.

Desde esta despedida, el drama se ennegrece. Termina la serenata y empieza un himno funeral. El monje que dá el narcótico á Julieta; el herbolario que vende el tósigo á Romeo, son figuras negras, pero figuras accidentales, episódicas, que no distraen la vista del grupo principal. El amor, exclusivo y único, absorbe la atención del espectador. Aparecen como nubosos, como esfuminados, los padres de Julieta. Quieren casarla, y ella hasta con dureza les responde, porque ya no es de ellos; es de él.

Deben morir los amantes, porque el Destino no consiente que haya dos cielos, uno aquí y otro allá. Deben morir para que no sobrevivan á su amor. Y la tumba ofrece su marmóreo lecho á los esposos, como diciéndoles: ¡Aquí se duerme eternamente!

¡Qué contraste entre la fresca escena del balcón, y la fría, la helada de la tumba! Pero ésta es menos triste, porque en ella no se despiden, se juntan y se duermen para siempre. Ya no habrá luz de aurora, ni voz de alondra que los despierte: ya están solos.

Así acaba este drama que es la más melancólica melodía de Shakespeare. ¡Qué basto y qué hondo es el pensamiento de aquel hombre! Shakespeare es bosque. Tiene cavernas muy oscuras como *Hamlet*; árboles gigantes cubiertos de heno, como el *Rey Lear*; leones como *Otelo*; lobos como *Yago*; urracas como *Shylock*; y en sus copados árboles hay nidos, y en esos nidos cantan ó currucan ruiseñores como Julieta; alondras como Ofelia; palomas como Cordelia. Abajo están las brujas, lady Macbeth, las furias; en el aire las hadas como Titania, y los genios como Ariel; en el azul los ángeles, las almas. Habla *Ricardo III* y es una catarata; habla Perdita y es un arroyuelo. En *Julio César* se sube una cima; en *Macbeth* se descende á una barranca.

No, Shakespeare no se asemeja á ningún hombre. Se parece á la naturaleza.

III

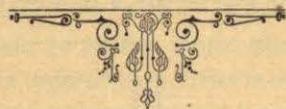
Cuando se ha leído *Romeo y Julieta* y por primera vez se oye hablar de la ópera, ocurre esta pregunta: ¿pues qué, no está escrito en música ese idilio trágico? Y en verdad, cantan los personajes del drama; el dúo inefable brotó, en madrugada azul, de la poesía de Shakespeare. Parece que nada puede añadirsele: la armonía es perfecta.

¿Qué fué, pues, lo que hizo Gounod, para no hablar más que de él, dejando en la sombra al ruiseñor amante de la sombra, á Bellini? Gounod puso al lienzo un marco de ébano, primorosamente labrado. Dijo al mundo—porque el arte habla al mundo:—Creo que así hablan esas almas enamoradas que ya ahora no tienen voz humana!

De las obras del Maestro que acaba de morir, *Romeo y Julieta* no es la que más vivirá; pero sí, acaso, la más elegante. Copita de oro

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

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



«LO POSITIVO.»

«En la noche del 25 de Octubre de 1862, un público selectísimo aguardaba con impaciencia en el teatro de Lope de Vega la representación de una comedia, *tomada del francés*, titulada *Lo Positivo*, y acerca de cuya elaboración misteriosa se hacían comentarios. Los que se daban por mejor enterados decían ser de D. Joaquín Estébanez, seudónimo, sin duda, de algún escritor conocido; y, en efecto, ese fué el nombre que anunció un actor cuando el público, enamorado de la obra, llamó al actor repetidas veces. ¿Don Joaquín Estébanez? ¿Quién es ese caballero? se decían todos . . . Y los conocedores de la literatura contestaban:—¿Quién ha de ser? ¡Tamayo!

Y alguno caía en la cuenta de que la famosa Baus se llamaba Joaquina y que Estébanez era el último de sus apellidos. En efecto, Tamayo había cambiado de nombre, pero no de naturaleza literaria y artística, y el misterio era tan descifrable, como si un jardinero cambiase de nombre á las rosas . . . sin cambiarlas. Aquel arreglo no podía ser de nadie más que del príncipe del teatro contemporáneo, dominador de las obras ajenas como de las propias; tan feliz en el saber cercar como el saber desbrozar, transformar y engrandecer cuanto encontrara de su gusto ya creado. *Lo Positivo* es una imitación de la comedia de León Laya *Le Duc Job*, estrenada en París, el año de 1859. *El Duque Job* tiene once personas, cuatro actos y cincuenta escenas. En *Lo Positivo*, el número de personas está reducido á cuatro, á veinticuatro el de escenas, y el de actos á

tres. El diálogo es casi nuevo; los caracteres y el desarrollo de la acción difieren no poco, y sin vacilación puede asegurarse que el pensamiento moral aparece más concreto. Es tan conocida esta producción—modelo, tal como la hemos visto, del realismo más simpático y de la poesía más práctica—que parece inútil detenerse aquí en su elogio *Lo Positivo* ha resultado comedia española contemporánea como ninguna. Cecilia es madrileña de pura raza; calculadora, mientras no ama, derriba desdeñosamente sus columnas de número cuando se la rebela el corazón.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



" A SECRETO AGRAVIO,
SECRETA VENGANZA. "

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

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