

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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AVISO DE 14 DE JUNIO DE 1644.

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

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

AVISO DE 16 DE OCTUBRE DE 1640.

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

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

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

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

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



"RIGOLETTO."

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



DE ALGUNAS COMEDIAS.

I

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

el teatro los que corren. Seránlo acaso para el empresario, á quien Júpiter no visita todavía en la forma meteorológica y metálica en que visitó á Danae; mas nunca para el arte que tiene devotos — pocos — en la sala del Teatro Nacional, y sacerdotes muy escogidos y preclaros, en el escenario. Deploramos el éxodo de Coquelín, su huída á Egipto, su regreso á Francia, pero quienes sustentan y tremolan en sus manos la bandera de Melpómene y el estandarte de Talía — ¡y qué estilo tan *cursi* estoy usando! — no son comediantes de pacotilla ni buhoneros, sino artistas de mérito y conciencia, feligreses cumplidos y observantes de la iglesia del diablo, como llamaba al teatro San Agustín.

No me atrevo á expresar todavía un juicio terminante respecto al mérito real de la Sra. Reiter, del Sr. Emmanuel y de sus compañeros, porque las hadas no han querido — ¡y continúa el estilo *cursi*! ¡sólo falta el «Carro de Téspis,» pero ya oigo que se acerca! — darme licencia de apreciarlo en cuanto vale, justipreciándolo en diversas ocasiones; mas, como el talento es casi siempre parlanchín, decidor, boruquiento é inmodesto á su pesar, la única vez en que á tales artistas observé, caí en cuenta de que tienen muchísimo talento. La compañía es homogénea, parece una familia muy unida. Cada cual hace lo que le atañe y corresponde, ó de otro modo, cada uno contribuye en su condición y calidad para el gasto de la casa. Y se vive decente, muy decentemente, en esta pequeña casa de Molière! ¡Qué buena casa! En ella vive la niña casadera, la Srta. Della Guardia, cuya voz siempre está vestida de blanco, con listones color de rosa en la cintura y un clavel encarnado en el corpiño. Da pena que represente dramas esa criatura; siempre que llora sentimos el dolor que causa una injusticia. Emmanuel es quien soporta el peso de la familia, el previsor, el que trabaja y lucha. Virginia Reiter es el corazón; ¡y qué corazón! no el que exige para ser visto y admirado, que le arranquemos el corsé, sino el que se asoma pudoroso á las pupilas, como la niña entreabre su ventana para mirar al novio que la ronda.

Ya hablaré extensamente de estos artistas, luego que allegue copia de observaciones suficientes para apreciar sus excepcionales aptitudes. Toca ahora su turno en el proceso á las obras dramáticas que han puesto en escena.

II

La primera fué *Otelo*. ¡Qué haríais si os encontrárais desarmado — ó armado — delante de un león? Ante todo, retroceder. Eso hago cuando me encuentro con este drama de Shakespeare. Tengo miedo de que me devore. Miro cómo sacude su melena; cómo se inyectan y encandilan sus pupilas, cómo hinca las uñas en la tierra. Y si no me ha visto, si puedo huir, huyo cobarde. Shakespeare es el domador; entra á la jaula y pone la mano entre los colmillos de las bestias feroces. Mas para entrar con Shakespeare á esa jaula, es preciso ser vástago de Shakespeare, como lo era Víctor Hugo. Los demás, los pequeños, si intentamos hablar de obras tamañas, sentimos que se nos entra á fuerza en la garganta la almohada con que Otelo sofocó á Desdémona.

Cuando el soberbio moro habla de celos, ruge como una fiera que tiene hambre. Cuando Yago murmura, silba. Y si anda, se arrastra sobre el vientre escamoso, á manera de las víboras. Pavura inspiran tales personajes: este drama es un bosque y su crítico debe ser un cazador.

No pocas veces he querido hablar de *Otelo*, pero ¡en las columnas de un diario . . . ! en pocas líneas . . . ! Tanto valdría luchar con el león en el reducido espacio de una alcoba! No; estas obras han menester, para la crítica, del libro de combate reñido á campo abierto! Y todo el teatro de Shakespeare es así. Quien se lanza á explorarlo, contará sin duda con el valor de los primeros navegantes que aventuraron sus barcas toscas, sus hendidos troncos de árbol, en el Océano misterioso. En *Hamlet* se desciende á una mina; en *Otelo* se desafía el sol ardiente y el viento huracanado de los desiertos africanos. Diré lo que un rey persa: «tengo alientos para luchar contra los hombres, mas no contra las fieras de la naturaleza.» Otelo es una fiera de la naturaleza.

III

Prefiero hablar del «Matrimonio de Fígaro.» Un muy discreto amigo mío dijo, poco ha, en este mismo diario, que en opinión de algunos críticos, la comedia de Beaumarchais había sido una de las causas de la revolución francesa. No conozco á los críticos aludi-

dos, pero su juicio me parece no solamente falso, sino ridículo. Las causas complexas é intrincadas de la revolución de ochenta y nueve fueron muy otras y de orden superior. No determinó aquel cataclismo la voluntad de un poeta dramático, sino la necesidad humana. El «Matrimonio de Fígaro» no es una causa, sino un síntoma. Pinta el desorden y desbarajuste sociales, el envalentamiento de la gente de librea subida á mayores, la impotencia de la nobleza, todas las condiciones tópicas, en fin, de aquel agitado fin de siglo. No es tampoco una obra de cólera é indignación ni acerba sátira política. Las censuras que hace del gobierno eran á la sazón tan llanas y parecían tan inofensivas en la corte, que ésta y la misma reina acogieron y celebraron la obra de Beaumarchais. El «Matrimonio de Fígaro» es una obra de decadencia; tiene el rictus lascivo del sátiro que acecha á las desnudas hamadriadas. En ella se maridan la elegante corrupción de Bocaccio y la gracia incisiva del libretista político. Sus autores podían ser Arlequín y Pasquino. Y hay en verdad mucho de italiano en esta pieza bufa cuyos personajes tienen cierto parentesco con los de las pantomimas. ¿No se parecen Bartolo á Casandro y Rosina á Colombina? Tan italiano es el teatro de Beaumarchais que es por excelencia italiano; la música se ha apoderado con señorío absoluto de sus obras; el «Barbero» es de Rosinni; el «Matrimonio de Fígaro» es de Mozart.

La comedia de Beaumarchais simboliza un período social semejante al que Petronio cifra en su *Satyricón*, una época de licencia y desenvoltura, de esas que amamantan una revolución. ¿Qué son las revoluciones sino las hijas vengativas y viciosas de las cortesanas? Cuando la Susana de Beaumarchais asiste al tocado de Querubín ante la condesa, se asemeja á la Quartilla lasciva del «*Satyricon*.»

Quartilla jocatium libidine accensa.

Las gracias — pero gracias decadentes; no frescas sino tempranamente envejecidas — retozan en esta comedia. Querubín es una especie de Euplirión de la lujuria. Al verlo discurrir, «ligerito como abeja,» imberbe pero ya próximo á ser viejo, no se piensa en el Eros griego, sino en el sagaz y libidinoso cupido de la mitología latina. Susana es la mujer digna de unirse al desfachatado Fígaro. Todos los personajes, en suma, parecen las figuras animadas del friso de algún baño pompeyano.

IV

A otra forma del arte decadente pertenece la «*Odette*» de Sardou. Este autor posee un gran talento como una barra de plata ú oro, y debe llevarla á la casa de moneda para que la acuñen. Es el Lesseps de la literatura dramática francesa. Cuando escribe piensa en explotar la preocupación común, el gusto del día. Hace piezas para decoraciones, para fechas, para nombres, para hombros de actriz, para discusiones parlamentarias. . . . Pero á estas piezas les infunde su aliento poderoso, y sus muñecos con tanta habilidad están movidos, que de veras parece que son humanas criaturas. El talento se sobrepone á la intención de especular, y triunfa en él.

Odette, por ejemplo, nació al calor de las discusiones en la Cámara, sobre el asunto grave del divorcio. Sardou pregunta en su obra: ¿la mujer que ha faltado á sus deberes, tiene el derecho de continuar llevando el apellido del esposo? Puesto que existe legalmente la separación de bienes, no ha de existir del propio modo la separación de nombres, ó lo que vale tanto, la separación de honras?

Pero esta separación, Sr. Sardou, no entra en las facultades del legislador. Una vez dado un nombre, es imposible recogerlo; así como perdido un albur es imposible retirar la apuesta. El legislador puede y debe decir que la esposa infiel no tiene ya derecho de llevar el nombre del marido; puede y debe, en conciencia, degradarla, arrancarle sus insignias, como se le arrancan al desertor; pero el legislador no podrá nunca decretar que la madre ya no es madre. Por modo que el conflicto queda en pie: la hija de una mujer sin honra siempre es su hija. ¿A qué venimos á parar? Al suicidio de *Odette*, que es el suicidio de la cortesana y la resurrección de la madre. No hay soluciones legales para problemas semejantes, de la propia manera que no hay medio alguno para abolir el dolor en la humanidad. La solución individual, brutal, es la que da Alejandro Dumas, hijo: — Si tu mujer te engaña, máta la. — Sólo que á ésta, en mi concepto, para tener justicia y equidad, le falta esta acotación: — Máta la si eres padre, porque entonces defiendes á tus hijos; máta la si tu conciencia está limpia de pecado y si no contribuiste á su caída; máta te tú, si fuiste el delincuente.

Sin embargo, ¿la muerte borra todo? La hija de *Odette*, porque la madre ya no exista, ¿dejará de ser la hija de una mujer sin

honra? Muda de nombre la fatalidad, mas siempre existe. Y no es únicamente el apellido—la fatalidad social es la que retrae al hombre de casarse con hijas de mujeres como Odette, es otra fatalidad física é indestructible, que ninguna ley puede destruir: la fatalidad de la herencia.

Sardou no toma tan á pechos la cuestión. El divorcio es para él, el tema del día. Lo explota, y con él, en Odette hace llorar y en *Divorçons* obliga á reir. Dumas (hijo) habla en sus dramas, emite su opinión: Sardou pone en juego los elementos dramáticos y des-carta su personalidad.

V.

Pero, á pesar de todo, ¡cuánto más interesantes son dramas como *Odette*, que melodramas más patibularios á semejanza de «La Muerte Civil!» Este se escribió *ad-hoc* para que un gran actor como Emanuel se muera casi de verdad. Mas, quien los hace, no es el dramaturgo, sino el cómico. De los aplausos tributados, con razón, al eminente trágico italiano, ¿qué parte corresponde á Giacometti? Casi la misma que al apuntador. El drama es malo, pero el actor es admirable. Obras como «La Muerte Civil,» son criaturas á quienes deja el padre en el torno de una casa de expósitos; allí mueren sin nombre, si ninguno las recoge, pero si potentados como Salvini y Emanuel las aceptan por hijas y les dan su nombre, son riquísimas.

¿Por qué el director de la compañía que trabaja en el teatro Nacional, no pone en escena alguna de las grandes obras del teatro italiano, antiguo y moderno? Esas son para la generalidad del público «hermosas desconocidas.» Me atrevo á darle este consejo. ¿Quién con más talento y más corazón que él podría darnos á conocer la literatura dramática de su patria?



UNIVERSIDAD DE BAYONA
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Cada. 1625 BOUTEBERT, 1877

DON JUAN TENORIO.

El Sr. D José Zorrilla dejó á D. Juan Tenorio en la puerta del cielo; pero el Sr. D. José Zorrilla no supo que le reprobaron á D. Juan la credencial. Le consideraron como á diputado suplente y le enviaron al Purgatorio. Esto fué grave, porque el Purgatorio no es un lugar seguro. Viene siendo como la cárcel de Belem de los espíritus. El Sr. Bartrina, que no era médico, pero sí poeta y loco, oyó una misa bien oída, y el alma de D. Juan salió de entre las llamas; pero en vez de irse á la bienaventuranza se volvió á la tierra. *On revient toujours á ses premiers amours.*

Con toda franqueza, á mí me ha dado gusto volver á ver á D. Juan Tenorio. Yo lo quiero. Es algo fatuo, muy hablador, pero en el fondo, un D. Juan de buena alma. Sobre todo, siempre es plausible que á D. Juan le haya pasado lo mismo que á Gabriel Olarte.

En el primer momento, dudé de la super-existencia real y positiva de Tenorio. Yo no creo en más resurrecciones que en las resurrecciones de los ingleses. Además, me constaba haber visto el alma de D. Juan, en forma alcohólica, subir al cielo, íntimamente unida á la de D^{ña} Inés. Pero así como D. Juan vió pasar su propio entierro estando vivo, nosotros le miramos ascender al cielo, cuando en realidad quedó en la tierra. Ahora no tengo la menor duda: D. Juan vive.

Acabo de verlo en el teatro. y representado por el Sr. Rosado, lo que me hizo suponer que continuaba en el Purgatorio. Acabo de verlo y con hábitos de fraile. ¡Pobre D. Juan!—me dije yo—¡al fin ha sentado la cabeza!