



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

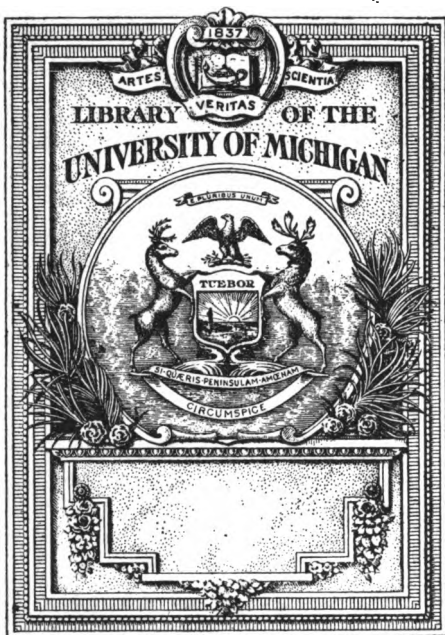
### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

**A**

464669

DUPL



228  
L3540  
R89











José María Ruano y Corbo

ESTUDIO ANALÍTICO

DE LA

# Poesía dramática

EN EL TEATRO DE AYALA



MADRID  
SAN ANDRÉS, 30, PRINCIPAL

1901



868  
L 8540  
R 89

ESTUDIO ANALÍTICO  
DE LA  
POESÍA DRAMÁTICA

EN EL DRAMA «CONSUELO», DE AYALA



---

Es propiedad del autor, que se reserva todos los derechos.

Queda hecho el depósito que marca la ley.

Se considerarán como furtivos todos los ejemplares que no lleven contraseña especial.

---

**José María Ruano y Corbo**

ESTUDIO ANALÍTICO  
DE LA  
**POESÍA DRAMÁTICA**

EN EL DRAMA «CONSUELO»

**DE AYALA**

CON UN DISCURSO SOBRE EL MÉTODO DE ENSEÑANZA

y un prólogo del Ilmo. Señor

**Don Mario Méndez Bejarano**

—♦♦♦—

MADRID

E. VELASCO, IMP., MARQUÉS DE SANTA ANA, 11

*Teléfono número 551*

—  
1901



## A la Exema. Diputación de Salamanca

*Hijo el más humilde de esa nobilísima provincia, en las aulas de cuya inmortal Universidad recibí el primer título académico de mi carrera literaria, deseoso de manifestar mi amante gratitud y simpatía á su digna Diputación por el loable empeño que siempre ha demostrado en fomentar las Ciencias y las Artes, en esa antigua cuna del saber, cumplido con un deber gratisimo al dedicarle esta obra, pobre como mía, é indigna de su gran cultura literaria, pero avalorada por mi excelente voluntad y filial cariño.*

*Acepte, pues, la Diputación Provincial de Salamanca este mi trabajo y habrá recompensado cumplidamente mis estudios y desvelos.*

*José María Ruano y Corbo*

348843



# ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
Dedicatoria.....	v
Prólogo.....	ix
Introducción.....	1

## PARTE PRIMERA

CAPÍTULO I.— <i>El arte dramático</i> .—Asunto. —Acción.....	27
CAP. II.—Verosimilitud.....	45
CAP. III.—Unidad.....	69
CAP. IV.—Integridad de la acción dramática.—Exposición.....	93
CAP. V.—Integridad de la acción dramática.—Nudo.....	101
CAP. VI.—Integridad de la acción dramática.—Fin del nudo y desenlace.....	123
CAP. VII.—Condiciones de la acción dramática.—Interés.....	139
CAP. VIII.—Personajes.....	151
CAP. IX.—Prosigue el mismo asunto.....	161



CAP. X.—Prosigue el mismo asunto.....	169
CAP. XI.—Prosigue el mismo asunto .....	185
CAP. XII.—Plan, estilo y versificación en la poesía dramática.....	205
Epílogo.....	229

## PARTE SEGUNDA

Apéndices.....	De 249 á 392
Advertencia.....	393



## PRÓLOGO

Vano empeño negarlo y ceguedad inmensa discutirlo. Sin culpa de nadie y mediante la complicidad de todos, la enseñanza de la Literatura no responde á la alteza de su interés científico, á la suprema, aunque indirecta, misión social del Arte ni á las exigencias del tiempo.

De tal divorcio, no sólo en nuestro país existente, arrancan las desenfrenadas rebeldías de los artistas geniales y la esterilidad incurable de los artistas correctos. Gala de la enseñanza oficial, en Uniyersidades é Institutos explican profesores eminentes y laboriosos. Modelos de honradez, en heroica lucha por la vida, trabajan los profesores privados

en el radio de su modesto círculo. Mas ni la primorosa labor de aquéllos ni la constante y meritoria de los segundos basta á disipar la nube de la preocupación vulgar, el peso de la tradición que oprime sus iniciativas con gravitación incontrastable.

Aunque sólo fuese por el mérito de quebrantar la rutina pseudoclásica, aunque únicamente se apreciara como viril protesta de la necesidad presente, el libro del Sr. Ruano ostentaría título indiscutible al aprecio de los doctos y al aplauso de cuantos sienten como heridas propias los hoy exacerbados males de la patria.

Y no se juzgue tópico de comprometido prologuista lo que es sincera explosión de convicciones arraigadas. Los que lean nuestra *Literatura*, verán que en el límite de nuestra modestia nos hemos lanzado fuera de la trillada vía y buscado en los reflejos del ideal y en las condiciones del tiempo nueva y progresiva orientación.

Cual si la humanidad se hubiese estacionado en el siglo de Augusto, nuestra poética es el eco de la epístola de Horacio, nuestra retórica servil paráfrasis de la preceptiva de Aristóteles.

Todavía pasa como oráculo en las clases aquel infatuado y presuntuoso Hermosilla que, gracias al monopolio otorgado en su favor por el rey absoluto, se constituyó en dictador de nuestras aulas é hinchó las cabezas

de los jóvenes escolares con doctrinas ramplonas, enseñándoles á confundir los dativos con los acusativos, á menospreciar los más geniales poetas de nuestro Parnaso y á cerrar los ojos á la luz ideal del Arte, enredando sus plantas en infecundo matorral de grotescas puerilidades.

No, el mundo no ha detenido su marcha, la pedagogía literaria no debe petrificarse en cánones vetustos y el progreso nos empuja con irresistible llamamiento.

A impulsos de nobilísimo anhelo, el señor Ruano clama contra la exégesis común y proclama la eficacia del que llama método analítico. No se oculta á nuestra imparcialidad lo impropio de la denominación. El análisis no es un método, es un procedimiento. Dirección del espíritu hacia la verdad y exposición del conocimiento adquirido, el método es uno, así como entre dos puntos no puede trazarse más que una recta. El método científico, ó por mejor hablar, el método necesita el análisis y la síntesis, sin que pueda prescindirse de ningún momento dialéctico. ¿Qué serían el análisis sin la síntesis ni ésta sin aquél? ¿Análisis de qué? ¿Síntesis de qué?

¿Por qué en lugar de método analítico no ha dicho el Sr. Ruano procedimiento intuitivo? Es probable, es casi seguro que su modestia no se ha atrevido á *rompre en visière* con la nomenclatura vulgar, por más que la claridad de su inteligencia haya columbrado con su

habitual lucidez la profundidad y la extensión del concepto. Prueba de nuestra aseveración es la seguridad con que aplica en esta preciosísima lección de literatura preceptiva, no el análisis, sino la mayéutica; no la experimentación, sino aquella soberana dialéctica platónica en cuyas alas el espíritu se eleva desde la percepción de lo individual á la intuición purísima de las ideas, siendo lo finito como ocasión de lo infinito, abriendo su seno los seres limitados para dejar ver el fondo ideal y divino que constituye el alma de las cosas.

Este es el procedimiento felizmente ensayado por el Sr Ruano, y en verdad que no hay otro compatible con la ciencia, ni se conoce en la historia más excelsa pedagogía. Mas si anduvo acertado en la iniciativa, no demuestra el señor Ruano menor instinto pedagógico en la elección de obra para su estudio, honrando al paso la finura exquisita de su gusto literario.

*Consuelo*, la inmortal creación del poeta andaluz, sobre ser obra por ninguna otra en su género emulada, es composición que por su carácter sintético, por corresponder á esos géneros intermedios del organismo dramático, tan aptos para ascender á las regiones de la idealidad más pura, como capaces de recoger sin desdoro todas las formas de la realidad, se presta con flexibilidad increíble á las necesidades del estudio y permite ampliar los conceptos y generalizar las aplicaciones á la rica

diversidad de matices que encierra la poesía dramática.

Ayala es una de esas figuras que se imponen al tiempo. Los años borrarán esas efímeras reputaciones, ídolos de un día, erigidos sobre pedestal de gacetillas y cimentados en la sugestión de ditirambos interesados ó inconscientes: la silueta de Ayala se acentuará por virtualidad propia más cada vez, á medida que los siglos vayan prestando el esmalte de la antigüedad á su mérito positivo, como esas sombras que se agigantan por la distancia, ó cual esos monumentos á que rinde cada centuria nuevo y espontáneo homenaje.

No hay para qué dibujar una biografía de que todos hemos sido espectadores. Unos desde sus comienzos, otros en el apogeo de su gloria, todos hemos seguido las peripecias de su vida, ligada al movimiento político y literario de nuestra accidentada época. Todos sabemos que nació en pintoresco lugar de la provincia de Sevilla, que en la Universidad de dicha hermosa población comenzó sus estudios y conoció al gran García Gutiérrez... Después, su vida es la historia de España. Lucha viril contra la reacción hipócrita, entusiasmo por un ideal, siempre flotando ante los ojos y jamás encarnado en las impurezas de la práctica, desaliento al fin, temor de que la vida individual, ya en su ocaso, no logre disfrutar el soñado paraíso y transacción al cabo con la realidad presente, desmayo, obscurecimien-



to del ideal, imposición del medio corruptor y corrompido, el egoísmo de una vejez anémica y corpórea, consagrada ya sólo á prolongar la existencia y avara del placer material que desdeñó en la noble exaltación de la lucha juvenil. Martos, Castelar, Ayala... colosales inteligencias, generosos corazones, glorias eternas de la patria... La biografía de uno es la biografía de todos.

Ayala político, moderado, unionista, revolucionario, sagastino, restaurador y canovista, es un perfil obscuro sin interés para nosotros. Peleó como todo el que tiene conciencia de su valer por el puesto que merecía y que le negaban, ora la envidia, ora el desconocimiento. Ninguno de los partidos á que llevó la hercúlea cooperación de su genio acertó á comprender ni á estimar el tesoro que los azares del empeño colocaban á su disposición. De aquí la vacilación del equilibrio inestable, la contradicción y la inconsecuencia. Hoy decía con su varonil acento á las Cortes de la revolución: *Sucedá lo que quiera, yo jamás cometeré la ignominia de buscar un refugio entre los escombros de lo caído. Si la restauración se verificase, yo me retiraré á llorar de vergüenza al último rincón de España, y mañana, consumada la restauración, formaba parte del Gabinete-regencia. No sin gracia dijo un cáustico biógrafo: «Para el Sr. Ayala, el último rincón de España debe ser el ministerio de Ultramar.»*

Sólo Cánovas, dotado de amplísima inteli-

gencia, noble de corazón y superior á las miserias de indignas emulaciones, supo valorar la grandeza del poeta y levantarle un pedestal todo lo magno que permitieron sus fuerzas... soñando acaso con transmitir á sus manos el cetro de aquella indiscutible soberanía que por más de veinte años ejerció sobre España.

Hablar del político es volver la espalda al sol. El honor del Arte y de la patria son el orador y el poeta.

No valía menos el uno que el otro. La palabra majestuosa de Ayala vibró sin eclipse en aquella magnífica explosión de la elocuencia española que hará imperecederas las Cortes Constituyentes de 1869, y el dolor, esa eterna musa de las almas grandes, le proporcionó uno de los mayores triunfos que recuerda la tribuna parlamentaria.

La muerte había roto aquel idilio de amor consumado en las alturas del trono, arrebatando á la reina Mercedes, angelical figura, en el cenit de la juventud y de la felicidad, bella, ingenua, acariciada por las simpatías del pueblo, y había tendido sus crepúsculos sobre aquel cuadro de inocente dicha, y dado al cumplimiento de una ley biológica las apariencias de una profanación.

El alma nacional se había estremecido con penosa sacudida; el Congreso, sin distinción de monárquicos ni republicanos, se sentía poseído de la abrumadora tristeza que saturaba el ambiente: una atmósfera de dolor, un des-

aliento infinito pesaba sobre todas las almas. Cuando se dió cuenta oficial á la Cámara del infausto suceso, circuló como un frío de muerte por los escaños; el mutismo era absoluto y en medio de aquel silencio, la voz del Presidente, la voz del inspirado artista, vibró lenta, sonora, trémula, con esa majestad de las campanas fúnebres, diciendo:

«Ya lo oís, señores Diputados: nuestra bondadosa Reina, nuestra cándida y malograda Reina Mercedes, ya no existe. Ayer celebrábamos sus bodas: hoy lloramos su muerte. Tan general es el dolor, como inesperado ha sido el infortunio: á todos nos alcanza: todos lo manifiestan: parece que cada uno se encuentra desposeído de algo que ya le era propio, de algo que ya amaba, de algo que ya aumentaba el dulce tesoro de los afectos íntimos; y al verlo arrebatado por tan súbita muerte, todos nos sentimos como maltratados por lo violento del despojo, por lo brusco del desengaño.

Joven, modesta, candorosa, coronada de virtudes antes que de la Real diadema, estímulo de halagüeñas esperanzas, dulce y consoladora aparición... ¡quién no siente lo poco que ha durado!..

No sé, señores Diputados, si la profunda emoción que embarga mi espíritu en este momento me consentirá decir las pocas palabras con que pienso, con que debo cumplir la obligación que este puesto me impone. No es porque yo crea sentir más vivamente el funes-

to suceso que ninguno de los que me escuchan; porque son tantas, son tan variadas, tan acerbas las circunstancias que contribuyen á hacer por todo extremo lamentable la desgracia presente, que no hay alma tan empedernida que le cierre sus puertas. Pero concurre una tristísima circunstancia, que nunca olvidaré, á que yo la sienta con más intensidad en este momento.

Testigo presencial de los últimos instantes de nuestra Reina sin ventura, aún tengo delante de mis ojos el lúgubre cuadro de su agonía; aun está fresca en mi mente la imagen de la pena, de la horrible y silenciosa pena que, con varios semblantes y diversas formas, rodeaba el lecho mortuario: he visto el dolor en todas sus esferas.

Allí nuestro amado Rey, hoy más digno de ser amado que nunca, apelaba á sus deberes, á sus obligaciones de Príncipe, á todo el valor de su magnánimo pecho, para permanecer al lado de la que fué la elegida de su corazón, y para reprimir, aunque á duras penas, el alma conturbada y viuda, que pugnaba por salir á sus ojos.

Allí los aterrados padres de la ilustre moribunda, viva estatua del dolor, inclinaban su frente ante el Eterno, que á tan dura prueba los sometía, y con cristiana resignación le ofrecían en holocausto la más honda amargura que puede experimentarse en la vida.

Incansables en su amor, la princesa de As-

turias y sus tiernas hermanas seguían con atónita mirada todos los movimientos de la doliente Reina, como ansiosas de acompañarla en la última partida.

Allí la presencia del gobierno de S. M. representaba el duelo del Estado: los Presidentes de los Cuerpos Colegisladores; el luto del país; y todos de rodillas, sobre todos se levantaban los cantos de la Iglesia, que dirigiéndose al cielo, señalaban el único medio de consolar tantas y tan inmensas desgracias.

Y en tanto, señores, todas las clases sociales llevaban el testimonio de su tristeza á la Regia morada. En torno de ella aparecía el pueblo español, unánime como siempre, amante como siempre de sus Reyes; con todos sus caracteres distintivos, partícipe de todas las penas generosas, y compañero de todos los infortunios inmerecidos.

Al terminar el memorable discurso, ni el mismo Cánovas, obligado por las exigencias de su puesto, se atrevió á aventurar una palabra. Como todos los corazones se habían inclinado ante el infortunio, todas las voces respetaron la voz del genio.

La comunicación del joven Ayala en Sevilla con García Gutiérrez, el primer poeta dramático español del siglo XIX, ejerció en la vocación del neófito decisiva influencia. Era García Gutiérrez la única personalidad literaria que podía decorosamente guiar los primeros pasos del solo autor capaz de compartir

con él el cetro de la escena. En nuestro teatro glacial, petrificado en ese gusto francés introducido en España por las frías comedias de Moratín, García Gutiérrez encendió la llama revolucionaria del romanticismo; pero un romanticismo sin extravíos, sin locuras, sin extravagancias, lleno de frescura, de vigor, de verdadera inspiración genial y fecunda.

*El Trovador* deslumbró al público, lo dominó y abrió entre aplausos una nueva vía, por lo cual se lanzaron en pos de él Zorrilla, Florentino Sanz, Gil y Zárate, Rubí, toda una pléyada de imitadores, ninguno de los cuales alcanzó las huellas del maestro. El teatro de García Gutiérrez, sin tesis ni zarandajas trascendentales, se inspira en la belleza viva y eterna de las cosas: más nacional que ninguno otro, resucita la historia y engrandece los episodios sin apelar á esa patriotería declamatoria de Zorrilla, á esas ampulosas vacuidades de Rubí, á las exageraciones nacionalistas de Gil y Zárate. Su vena natural desdéná recursos de artificio y corre suelta, brillante y fluida, fresca y simpática por el cauce de la verdadera poesía. Comparad esas vulgarísimas décimas del *Tenorio* que recogen por la época de los difuntos los aplausos de la ignorancia; comparad esos amores de Inés y Florencio expresados en las prosaicas quintillas del *Carlos II*; comparad las abominables octavas de *Isabel la Católica* y aun las muy discretas redondillas de *D. Francisco de Quevedo*, con el sueño



del Trovador, con aquella sentidísima plegaria de Leonor, obligada á profesar en un convento, por no renunciar á su amor, y no se comprenderá la incalificable preterición con que el mal gusto reinante olvida á García Gutiérrez después de aclamar lo que tan poco vale al lado suyo.

Ayala, asómbrese quien quiera, tiene en la escuela poética sevillana su legítima filiación. No concebirán la verdad de nuestro aserto los críticos superficiales, los que se imaginan la célebre escuela como un coro de atildados formalistas sólo atentos al espléndido ropaje de la poesía, cortesanos del oropel ó druidas del efectismo. Los que han estudiado con mayor seriedad, con sentido más hondo, como Menéndez Pelayo al exponer las ideas estéticas del divino Herrera y algunos eminentes críticos extranjeros, han apreciado el riquísimo fondo de la escuela, sin confundir el oro nativo de sus poetas con el similor de hueros imitadores.

La escuela sevillana, siguiendo las condiciones de todo organismo vivo y fecundo, muestra la unidad fundamental de su pensamiento en interior variedad de direcciones perfectamente delineadas. Sin molestar excesivamente la atención, puede notarse una corriente poética caracterizada por la altura del pensamiento, por la intensidad de la pasión, por la hipérbote atrevida, por el color vivo y brillante, que fluye desde Herrera hasta Tassara, Bec-

quer y Peñaranda; otra dirección de pensamiento no tan alto, pero sí más hondo; de sentimiento menos arrebatado, no menos profundo; de un hermoso realismo, pero no obscuro ni brutal, sino radicalmente artístico, con resplandores ideales en la frente y sin apartar los pies de la superficie de la tierra, dirección que se extiende desde Arguijo, Cetina, Argote, Rodrigo Caro, Ferrández de Andrada, Mallara y Enciso hasta Blanco-White, Mármol y López de Ayala; una tendencia intermedia que marcan Hojeda, Rioja, Jáuregui, Carvajal, Roldán, Lista, Reinoso, Fernández y González, etcétera, y en fin, la nota satírica, siempre ingeniosa, siempre amena, nunca mordaz ni mal intencionada, que mantiene su resonancia característica desde Baltasar de Alcázar hasta Velázquez y Sánchez y el popular Felipe Pérez.

Es Ayala el único dramaturgo sevillano que, después de Lope de Rueda, forja sus comedias á la llama de una realidad artística y vigorosa. Los demás, tanto Belmonte, Godínez, tan elogiado por Miguel de Cervantes, Monroy, doña Ana Caro, la celeberrima doña Feliciana Enríquez de Guzmán, como los modernos Vellilla, Mas y Prat, etc., se desvanecen en los arreboles de un poético y meridional idealismo. Lástima que los dramas contemporáneos hispalenses, no muy conocidos por el grave pecado original de ser estrenados en provincias, siquiera lo hayan sido por Valero, Vico, Del-

gado y Tamayo, no hayan merecido más atención de la república literaria, porque atraen positivas bellezas, más dignas de estimación y de aplauso que muchas de las celebradas por el público de Madrid. Dentro de la misma escuela sevillana, dos autores se inspiraron en el corte dramático de Ayala: uno con acierto, con mirada é intención profunda, Escudero, el coautor de *A espaldas de la ley*; con menos fortuna Cabestany, puesto que la única obra suya generalmente aplaudida fué motivo de discusión, diciendo unos que la había entretejido con retazos de *El tejado de vidrio*, de Ayala, y de *Le fils de Mr. Alphonse*, de Dumas, y sosteniendo el Sr. Lasso de la Vega, en concienzudo folleto, que la había copiado casi literalmente de una obra del Sr. Sánchez Arona, titulada *Vivir muriendo*.

Con razón escribía Voltaire que un prefacio es un escollo. Es tan fácil en estas divagaciones de prologuista deslizarse á las reflexiones del estudio, á la reseña, á la crítica, á la *causerie* más ó menos ingeniosa... La misión del preámbulo, no escrito por el autor mismo de una obra, es presentar al público la personalidad del escritor á quien su modestia sugiere rubores de presentarse solo. Nosotros asumimos la responsabilidad de presentar al Sr. Ruano, sinceramente persuadidos de que su obra excede de los límites de la vulgaridad. El lector podrá aprovechar, en estas páginas, serias enseñanzas hábilmente dispuestas, con sagaz in-

tención científica, con certero instinto pedagógico; y verá dibujarse al través de las líneas de su notable obra la silueta de una clara inteligencia y la imagen de un verdadero profesor.

MARIO MÉNDEZ BEJARANO.







## INTRODUCCIÓN

~~~~~

**M**UCHO se ha hablado de regeneración en estos últimos años, y nadie puede dudar que la necesitamos urgentemente; pero, para que todos nuestros deseos y laudables esfuerzos no se queden en palabras, conviene que consideremos como deber de los diferentes individuos de todas las clases y órdenes sociales procurarla prácticamente y con tenaz empeño,

dentro de su esfera de acción; y, si de catedráticos se trata, señalar á los demás los medios por los cuales se puede conseguir en la enseñanza este suspirado fin, que viene á ser el único consuelo en nuestra desgracia.

Cifándonos, por consiguiente, nosotros á la instrucción de la juventud estudiosa, base de cultura y germen preciosísimo de gloria y de grandeza para todos los pueblos, hora es ya—si queremos esta saludable regeneración—de romper los viejos y rutinarios moldes que han constreñido y atrofiado nuestra inteligencia y de respirar las auras de libertad y de progreso que engrandecen á otras naciones, si ayer envidiosas de nuestros adelantos, hoy ejemplares y modelos que nos señalan en este punto las fuentes de la prosperidad.

Si examinamos, en efecto, muchos centros de enseñanza, el desaliento y la amargura se apoderan de nuestro espíritu al observar que, con honrosas excepciones, todos ellos sólo tienden á desarrollar una facultad: *la memoria*.

Como si los alumnos carecieran de inteligencia, ó tal vez como si esa alhaja riquísima del ser racional debiera arrinconarse en los primeros años de la vida, únicamente se busca con afán que decoren rutinariamente las lecciones, con las reglitas extractadas y los obligados ejemplos que—en homeopáticas dosis—se consignan en algunos libros de texto.

Ahora bien, este método irracional y tan cómodo para el maestro como perjudicial para el discípulo de confiar á la memoria lo que ni el primero explica ni el segundo entiende, puede,



en efecto, crear fonógrafos animados y hacer de nuestros jóvenes meros ecos de la voz de los sabios; pero en ningún modo instruye ni forma la inteligencia, que, raquítica y erteca, queda, como planta sin jugo propio, falta de educación y desarrollo. Más aún: el niño verdaderamente amante del saber, que se siente con fuerzas y energías intelectuales para discurrir por sí, odiando, como debe, tan desastroso sistema de enseñanza, cobra tal aversión á las lecciones, que son para él colección de fechas y logogri-fos indescifrables, que, lejos de aficionarse al estudio y recrearse en la cátedra, mira este gimnasio intelectual como verdadero martirio é insoportable tiranía.

Y así lo es en efecto; porque ¿cuál es el fruto práctico que de tantas tor-

turas y sacrificios obtiene el alumno? Examinad de Latín ó de Historia, quince días no más después del examen, al aprobado con nota de sobresaliente que recitó, sin titubear un punto y sin equivocarse una coma, largas parrafadas del *consagrado* autor, más allá de cuyas páginas absolutamente nada presume imaginar siquiera..., y tal vez notaréis con asombro que para recordar confusamente los casos de un nombre necesita acudir al libro y saber la página ó la lección donde se consignan, ó para repetirlos la fecha de la guerra de la Independencia española exige, como condición precisa, que le apuntéis si esa pregunta se encuentra en la lección 50 ó en la 72 de su manoseado programa.

Hemos oído exámenes en algún Instituto donde el examinando no atinaba

con la respuesta de su lección hasta que el prudente profesor comenzaba el párrafo con las mismas precisas palabras del librito, que hoy necesitan saber también á la letra los maestros para que no permanezcan mudos los discípulos.

¡Qué idea tan pobre y tan triste da de la enseñanza este solo dato! (1)

---

(1) En acto público fueron objeto estas aseveraciones de violenta discusión por creerlas exageradas algunos señores catedráticos de Instituto. A pesar de la autoridad que en nuestro concepto tienen personas tan ventajosamente conocidas y de tan maduro juicio y profundo saber como el distinguido Director y catedrático del Instituto de Orense, Sr. D. Marcelo Macías, no lograron convencernos de que habíamos exagerado, y ellos mismos apoyarían nuestra afirmación si hubieran formado parte del tribunal en los exámenes de algunos Colegios de Madrid y de provincias. Por lo que hace al argumento que nos opuso el señor Apraiz, sostenemos lo que le dijimos públicamente, que es justamente una prueba más en confirmación de nuestra doctrina. Porque si es cierto— como él aseguraba— que hoy el catedrático de Gramática enseña Filología, y el de Retórica explica teorías

Ni se alegue que son tiernas aún y muy limitadas las inteligencias de los alumnos de segunda enseñanza, porque, sobre ser este infame sistema común á Academias y Colegios, precisamente con la misma excusa queda condenado. Son tiernas, sí, son muy limitadas, pero inteligencias al fin: son niños de pocos años, pero no papagayos, sino seres racionales. Acomódese, por tanto, la doctrina á su capacidad intelectual, no se les obligue á profundizar en abstrusas lucubraciones, pero enséñeseles siempre de modo que comprendan y hagan suyos los elementales estudios y que, convencidos de la verdad, la abra-

---

sublimes de Estética, claro es que los profesores privados, al no poder adaptar á la inteligencia de los niños enseñanzas y estudios muy superiores, necesariamente han de optar por el método memorista, como lo hacen en efecto.

cen con amor antes de confiarla á la memoria (1).

Para enseñar, en efecto, sin deprimirle, al ser racional es menester que no se le imponga más yugo que el de la verdad; y ni el estar escrito en el libro de texto, ni la autorizada voz del catedrático, sino sólo el convencimiento propio sea la norma de sus conocimientos.

Leíamos hace años en una hermosa publicación de un conocido catedrático que «es preciso ahora más

---

(1) Tampoco creemos, como se nos objetaba, que este nuestro prólogo sea ofensivo para el profesorado oficial; no sólo porque nos referimos principalmente á la enseñanza privada, sino porque todo buen catedrático, como muchos con cuya amistad nos honramos, desea precisamente que se fustigue al que por pereza ó ignorancia no cumple con su deber, y se alegra al ver que mostramos el mal, paso primero y necesario para remediarlo. Por eso podíamos citar nombres de algunos catedráticos de Universidad y de Instituto que no sólo nos han confesado ser rigurosamente ciertas

que nunca recabar los fueros del pensamiento, y enaltecer el principio del libre examen contra la ignara *ratio* que nos inclina á *jurar in verba magistri*, para poder legítimamente dejar estatuido que debemos abrir nuestra inteligencia en todas direcciones, orientándonos dentro de esta complejidad, en apariencia incoherente y en último término ordenada y lógica, que se impone cual señal de los tiempos á la cultura moderna» (1).

Sabiamente discurre el ilustre publicista; pero para esto es preciso co-

---

todas nuestras afirmaciones, sino que opinan prudente y oportuno exponer aquí la inconsecuencia del sistema memorista, ordinariamente seguido, para fundar nuestro método analítico. Y es que estos catedráticos son excepciones honrosísimas en la enseñanza y desean se regeneren, abandonando para siempre el procedimiento rutinario.

(1) Urbano González Serrano, *Ia Psicología fisiológica*.

menzar á edificar sobre las ruinas del método rutinario de enseñanza, cuya inconsecuencia combatimos, y hacer que el alumno desde las aulas de los Institutos, ya que no desde los escaños de las Escuelas de instrucción primaria, se acostumbre á discurrir por sí, y no cifre toda la razón de su saber en afirmar muy seriamente que así lo ha visto en letras de molde.

Por otra parte, ¿quién se atreverá hoy á sostener la extravagante teoría del Sr. Rey y Heredia, que establece una oposición—quimérica á todas luces—entre la Heurística como método de investigación y la Didáctica como método de enseñanza? ¿Cómo se quiere establecer que *el análisis*, útil para la indagación, es infecundo para comunicar la ciencia adquirida? Justamente porque el análisis sirve para hallar la

verdad ha de ser el medio mejor para enseñarla.

En efecto: ¿qué es en último caso el arte didáctico, si buscamos en él algo racional, y no imposición cerrada de doctrina? ¿Qué?—Muy sencillo: el arte didáctico, en este sentido, es buscar la verdad en compañía por el mismo método que la encontramos solos. Por el mismo, entiéndase bien; porque así como nosotros no admitíamos ninguna verdad que no se dibujase claramente en nuestra inteligencia y que no quedara plenamente comprobada, así el verdadero método pedagógico—lejos de imponer—presenta y rodea de luz los objetos del conocimiento para que la inteligencia del alumno se convenza y los abrace, después de examinarlos por sí mismo, después de haberlos buscado y deducido el que apren-



de, aunque sea guiado por el maestro, para mayor acierto y brevedad.

Con tan sabio proceder gana, y no poco, la verdad, porque sólo entonces el discípulo aprecia debidamente su valor, que no depende aquí de la autoridad—mil veces dudosa—del que enseña: gana también la inteligencia del alumno, porque, al ejercitarse, se agranda y robustece, y con la investigación científica atesora verdades más propias, puesto que ella misma las ha descubierto; la convicción es muy más intensa y en todos sus pormenores el saber más completo, bien así como el que ha visitado una ciudad sabe más y mejor de ella que el lector de una revista donde se cuentan y enumeran sus edificios ó las costumbres de sus habitantes; es más propio del ser racional, porque—al enseñarle así—le

juzgamos digno de hallar la verdad y no le convertimos en animado fonógrafo, para su envilecimiento y vergüenza. Sólo cuando el sabio catedrático encontró verdades desconocidas, ó las hizo suyas, después de prolongada meditación, y las muestra á los alumnos, indicándoles sin dudas y perplexidades, sin vacilar un punto, el camino que deben recorrer, no para que aprendan un párrafo más ó menos correctamente escrito y graben en su memoria palabras que se mienten consagradas, sino para que ellos mismos encuentren, vean y comprendan ideas nuevas que han de enriquecerles, y todo esto no cerrando los ojos para seguir al guía, sino por espontáneo esfuerzo, entonces es cuando verdaderamente el joven estudioso adelanta y sabe; entonces recibe esa enseñanza

que regenera, nutre y vigoriza; entonces, finalmente, se ennoblece, saliendo del aula más digno, más racional, más hombre.

Sólo con este método racional puede cumplirse en las escuelas la hermosa sentencia de Lacordaire: «las espadas cruzadas de la verdad y del error forman el mejor arco triunfal que se puede levantar á la marcha de la civilización vencedora» (1).

\*  
\* \*

Deseosos, pues, nosotros de contribuir, en cuanto lo permitan nuestras

---

(1) Se nos ha opuesto también que este método no es nuevo y que ya Quintiliano había dicho: *Longum iter per precepta, breve per exempla*. Aseguramos en primer lugar que nunca hemos dicho que sea invención nuestra el método analítico, aunque su aplicación á la Retórica, tal como la hacemos en esta obra, no la hayamos visto en parte

débiles fuerzas, á esa preciosa regeneración en la enseñanza, hemos ensayado, con inmejorable éxito, este método racional y presentamos hoy en la humilde obra, que nos atrevemos á dedicar al público, el estudio práctico y analítico de la poesía dramática en la obra de D. Adelardo López de Ayala, titulada *Consuelo*, tal como lo hemos hecho con nuestros discípulos.

No se busque, por lo tanto, en nues-

---

alguna y tenga por consiguiente originalidad; pero, prescindiendo de esta circunstancia, la cuestión no está en si el método es ó no nuevo, sino en si hoy se sigue ó no se sigue, en si es conveniente ó perjudicial. Y francamente, ¿cómo entenderá cualquiera mejor, más gratamente y con mayor seguridad la esencia de un termómetro? ¿Tal vez con largas definiciones, escolios y notas, ó por el contrario mostrándole el aparato, para que viéndolo funcionar pue da él mismo definirlo? Que Quintiliano dijo: *Longum iter per precepta, breve per exempla*—pero, sobre ser este consejo del sabio autor de las Instituciones oratorias letra muerta que no se cumple, mal comprende el método analítico quien aduce esta cita. ¿Qué tiene que ver el procedimiento de poner un ejemplo para confirmar la regla, como lo hacen

tro trabajo un estudio crítico, sino didáctico, ni disquisiciones literarias que no estén íntimamente ligadas con el único fin que nos hemos propuesto. Del examen de esta hermosa obra de Ayala se desprenderán las reglas por sí solas, grabándose profundamente en la inteligencia primero y en la memoria después.

Claro es que se supone la lectura, y muy detenida por cierto, de *Consuelo*,

---

casi todos los autores, con el [que seguimos nosotros, al presentar antes que nada el ejemplo para que el que aprende deduzca de él las reglas y la definición misma? Los primeros después de una explicación teórica, v. gr., de las máquinas de vapor, llevan á los discípulos á ver un ejemplar; nosotros antes que nada llevamos al alumno á contemplar la máquina funcionando; y después que ha visto cómo el vapor mueve el cuerpo de bomba y el émbolo, cuando se ha hecho cargo perfectamente del engranaje de las ruedas, de las piezas más menudas y de su destino, y todo esto practicamente, le invitamos á que nos diga él la definición, dé la teoría y deduzca por sí mismo las reglas.

antes de comenzar este estudio, así como antes de empezar en clase la explicación de la novela, por ejemplo, leemos *El Quijote* de Cervantes para que, conocido tan inimitable modelo, los discípulos espontáneamente y sin imposición enojosa deduzcan los preceptos que la naturaleza misma de las obras exige, y conozcan entonces perfectamente la esencia y propiedades del género literario que se les enseña.

Este es el método.

Su amenidad lo hace agradable: su sencillez accesible: su lógica interesante y utilísimo, aun para las inteligencias menos desarrolladas. Nada se fatiga así por otra parte la memoria, que no necesita recordar lo que ve claramente el entendimiento, al desprenderse la doctrina de la obra, fácil, sin

violencia, como la madura poma que tomamos del árbol (1).

Si se nos pregunta por qué hemos preferido una obra moderna á las riquísimas joyas de nuestro teatro clásico, también procuraremos responder con franqueza. Largo tiempo habíamos vacilado sobre la obra dramática que deberíamos elegir, pero al fin, reconociendo que, en precisión y sobriedad, desde luego aventaja el teatro de Taimayo y de Ayala al mismo de Lope y

---

(1) Se nos ha argüido, asimismo, que el método era imposible en la práctica, toda vez que siempre son necesarias ideas previas que es preciso anticipar para que no se equivoquen los conceptos. Fútil argumento. Bástale al alumno el conocimiento precientífico que lleva á las aulas, de poesía dramática, por ejemplo. ¿Qué? ¿Hay un niño que vaya al Instituto sin haber visto una comedia ó sin haber hojeado un drama ó una zarzuela? Y si esto no, ¿por lo menos no ha oído hablar jamás de estos géneros literarios? ¿Pero es que tiene de ellos un concepto equivocado? Pues ese erróneo juicio es el que va á rectificar á la cátedra.

Calderón, aunque no le iguale en otras geniales dotes, nos hemos convencido, y así lo aseguramos sin temor de ser desmentidos, de que, si bien es preciso el conocimiento de los principales modelos que nos legaron los grandes dramaturgos de los siglos XVI y XVII, cuyas escenas deben resonar constantemente en las aulas de Retórica y ser familiares á nuestros alumnos, todavía, para hacer un estudio de esta índole, es preferible una obra moderna, ya por carecer de algunos defectos que allí abundan, hoy de todo en todo imperdonables, ya principalmente porque, retratando nuestra época actual, es mejor y más fácilmente comprendida de los escolares que comienzan á deducir las reglas literarias.

«Nuestros antiguos dramáticos—dice un conocido maestro—tenían en géne-



ral más imaginación que cordura y más dotes naturales que adquiridas; todo lo que alcanza á dar de sí el ingenio les costaba tan poco, que lo derramaban á manos llenas; pero lo que requiere sana doctrina, lenta observación y tacto delicado, solía escasear en ellos» (1).

«No cuidaron—sigue el mismo autor páginas adelante—de disponer el plan dramático, valiéndose de un sagaz artificio, que excitando y manteniendo despierto el interés de los espectadores, contribuyese luego á presentar de bulto un ejemplo moral, sano y provechoso; sino de sólo sobresalir á toda costa en ese artificio, dándose por satisfechos los autores si así lo verifica-

---

(1) Martínez de la Rosa.—Apéndice sobre la comedia, pág. 440 del tomo 2.º.—Edición de Buenos Aires.—1854.

ban, enredando lances é incidentes singulares y desatándolos luego con facilidad y maestría.

.....  
Del mismo vicio capital... se originó también que, desatendiendo el objeto principal, fuese consecuencia natural que descuidasen también los caracteres, y que habiendo acertado por el instinto de su talento á escoger algunos excelentes y á bosquejarlos con sumo acierto, se advierta más de una vez en sus obras que consideraban este punto como de poca monta.

.....  
De donde proviene, con harta frecuencia, que no parezca la escena española una galería de pinturas en que pueda el espectador estudiar el ademán, la fisonomía y los afectos de cada persona, sino más bien una linterna

mágica, en que pasan velocísimamente mil y mil figuras, pintadas con vivos colores, pero que llegan á cansar la atención y la vista» (1).

Por otra parte, entre los autores modernos, no negamos que Hartzzenbusch con *Los amantes de Teruel*, Tama-yo con *La locura de amor*, y aun el mismo Eguilaz con *La cruz del matrimonio*, para no hablar de Bretón de los Herreros, García Gutiérrez y el Duque de Rivas, pudieran haber servido á nuestro propósito; pero no sé qué sello de clásico y escultural hemos notado en *Consuelo*, donde ni lo romántico en exceso de algunos, ni el atildamiento exagerado de otros, ni el carácter exclusivamente cómico ó el presentarnos en prosa sus mejores

---

(1) Martínez de la Rosa, lugar citado.

obras es obstáculo para poder analizar y deducir los preceptos con toda la perfección que la Didáctica exige y la Retórica enseña y comprende.

He aquí la causa de la elección que hicieramos al comenzar este estudio.

Hemos, sin embargo, creído conveniente y complemento necesario de nuestro trabajo, ya para aclarar los conceptos emitidos, ya para ilustrar la doctrina con ejemplos de otros autores, unas veces para señalar defectos que el incumplimiento de las reglas ocasiona, otras, en fin, para amenizar la explicación misma, intercalar en el texto advertencias y ejemplos varios, y añadir una segunda parte compuesta de apéndices, íntimamente relacionados con el cuerpo de la obra y unidos por llamadas marginales á cada uno de los correspondientes preceptos.

Nuestra labor no tiene más pretensiones que las de un ensayo; ojalá que maestros de preclaro ingenio presenten pronto obras donde los defectos, que sin duda abundarán en la que ofrecemos hoy al público, vayan disminuyendo ó desaparezcan por completo.

**PARTE PRIMERA**

---

**Análisis del drama „Consuelo“**





## CAPÍTULO PRIMERO



# EL ARTE DRAMÁTICO



### **Asunto.-Acción**

**D**ICE Hegel, con justicia, que el drama es el arte por excelencia.

Vamos, por consiguiente, á estudiar la producción bella por excelencia, según frase que después comprobaremos, cuya definición y cualidades se deducirán fácilmente del estudio ana-

**NOTA.** Las notas corresponden á la Parte 2.<sup>a</sup> Apéndices.



lítico de una de esas composiciones dramáticas que todos indistintamente han reconocido y alabado como tales.

Elegimos para el estudio práctico de tan importante materia, el *drama* (1) titulado *Consuelo*, original del Sr. López de Ayala.

Examinemos.

.....

Después de leído con toda detención, notamos en primer término—claro es—el asunto, donde está encarnado el pensamiento, que, como en toda composición literaria, aquí no podía faltar:

Consuelo, hermosa niña, hija de una modesta y virtuosísima señora llamada Antonia, ha prometido despo-

---

(1) Comedia se llama en la edición de *Consuelo* que tenemos á la vista. Creemos que debe dársele el nombre de *drama*.

sarse con Fernando, joven laborioso y enamorado; pero, en ausencia de su amante, un vecino, Ricardo, hace ostentación ante Consuelo del lujo y riquezas mal adquiridas, logrando despertar en la inexperta doncella los deseos mal reprimidos de emular á sus ricas compañeras de colegio. Con fútiles pretextos, deja Consuelo á Fernando por Ricardo, con quien se casa, no por amor verdadero, sino fascinada por el esplendor de las riquezas, desoyendo los sabios consejos de su prudente madre. Bien pronto Consuelo siente la dolorosa punzada de los celos; nota la frivolidad de su marido; se ve postergada, y se convence, en fin, de que infames mujeres le roban el amor de su esposo. Acude á Fernando para dar celos á Ricardo, y su antiguo amante—echándole en cara su conduc-

ta para quien le ofrecía tesoros de amor y felicidad—le abandona, poco después de la partida de su esposo con una querida. Sola entonces Consuelo, quiere ir á llorar su extravío en brazos de su madre, en el momento mismo en que una criada sale despavorida anunciando la muerte de Antonia. (1)

He aquí ya el pensamiento de la obra, que puede muy bien resolverse en una proposición. Esta proposición, en el drama de Ayala que examinamos, pudiera enunciarse en estos términos: «La joven que no se casa por amor, sino por vanidad y deseos de lujo, renuncia á la felicidad de la vida.»

Ved, por consiguiente, la *idea*, que viene á ser la sustancia de la obra dra-

---

(1) Véase el apéndice núm. 1.

mática, lo que de importante encontramos en ella. Ahora bien; el modo cómo esa idea capital se desenvuelve, el móvil que determina á obrar á los personajes, el drama interno, en una palabra, son esas situaciones íntimas, que evidentemente pudieran ser otras, aunque girasen alrededor de la misma idea: es el *asunto* que queda anteriormente explanado. Pero, es claro, que son necesarios hechos exteriores para que *idea* y *asunto* se manifiesten prácticamente: aquí, Consuelo recriminando á Fernando, desoyendo á su madre, huyendo de Antonia y de su novio para pasear en coche con Ricardo; la cita de Fernando, etc.—lo que el público ve,—este es el *argumento*.

Y si, por fin, consideráis el drama interior: esos móviles, esos ideales, las

situaciones íntimas de que hablábamos, á través de los hechos exteriores de que arriba también hicimos mención, tendréis *la acción*, que no podréis, por lo tanto, confundir ya en adelante, como la confunden muchos, con el *argumento*, *el asunto* y *la idea*.

Pues bien; si observáis la obra de Ayala, desde la primera palabra hasta la última no se hace otra cosa que desarrollar el asunto, y este desarrollo del asunto es el argumento del drama, según dejamos sentado. La acción es justamente lo que constituye el drama que estudiamos; por eso debemos deducir como primera consecuencia práctica y como capital enseñanza, demostrada en todas las composiciones dramáticas, que drama y acción son una misma cosa, y que sin acción el drama no puede concebirse. La misma

etimología de la palabra ( $\delta\rho\tilde{\alpha}\nu$ ==hacer;  $\delta\rho\rho\mu\alpha$ ==acción) nos lo manifiesta (1).

Si Ayala nos contase, siquiera fuese en sonoros versos y gallardo estilo, la historia que se desarrolla en el drama, quedarían—según escribe un crítico moderno—absorbidas las individualidades. Pero no: aquí no nos cuenta nada el poeta, como en la poesía épica, sino que los personajes por sí mismos conducen el argumento.

Fernando y Antonia recuerdan sus pasadas fatigas; Consuelo recrimina á Fernando y siente su justificación. Ricardo desprecia el llanto de su mujer, y la deja anegada en lágrimas, para seguir á Abela. El amante despreciado, en fin, es el que, al recibir el billete de su adorada Consuelo, exclama,

---

(1) Véase el apéndice núm. 2.

mostrando la lucha de afectos de su alma, con la mano en el corazón:

Cese tu latir extraño  
y préstame decidido  
ó virtud para el olvido  
ó infamia para el engaño.

Todo aquí lo hacen los personajes. Por eso la representación es condición esencial del drama; es su complemento. De aquí su mayor belleza.

¿Cuándo al narrar, v. gr., Virgilio la desolación de Dido por la partida de Eneas (y cito uno de los cuadros más hermosos é interesantes de las composiciones épicas) puede producirnos la honda sensación, el bellísimo interés que nos causa el *ver* á Consuelo abandonada de su esposo y de su antiguo amante... correr desolada en busca de Antonia y, con el cabello suelto, en de-

sordén su vestido, con los ojos en blanco, oírla clamar:

CONS.      ¿Mi madre...?

RITA      (*Conteniéndola.*) ¡No, por piedad!  
            ¡No entre usted!

CONS.                      Saber ansío...

RITA      Ha muerto.

CONS.                      ¡Muerta! ¡Dios mío!  
            ¡Que espantosa soledad!,

mientras la vemos por fin caer desmayada en medio de la escena?

Pues bien: esa es la esencia del arte dramático: ese es su distintivo. Y esa es también la causa por que nos agrada más; porque además de satisfacer la natural inclinación de remedar y ver remedados á nuestros semejantes, las impresiones son más vivas, la imaginación no tiene que forzarse tanto, ni concentrarse con tanta violencia el espíritu.



Así nos lo enseña Horacio al decirnos:

*Segnius irritant animos demissa per aurem  
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus et quæ  
Ipse sibi tradit spectator* (1).

\*  
\* \*

Hay autores que aseguran que la representación no es esencial en las obras dramáticas. Y claro que tienen razón en el sentido que una obra escrita, para ser puesta en escena, no empieza á ser obra dramática en el momento que se representa, sino que antes lo era ya con toda perfección. Pero si la obra *ni se representa, ni puede ser representada*, no es obra legítimamente dramática, por lo menos en el sentido estricto de la palabra. Es á lo sumo una obra mixta, que une y enlaza elemen-

---

(1) Véase el apéndice núm. 3.

tos épicos y líricos con rasgos verdaderamente dramáticos, como sucede por ejemplo con *La Celestina* del bachiller Fernando de Rojas, y como acontece también con trozos enteros de la leyenda del Duque de Rivas *Maldonado* ó con episodios varios de *El Quijote* de Cervantes. En sentido estricto éstas no son obras dramáticas. Precisamente el gesto, el aparato escénico, la declamación son tan esenciales en esta clase de poesía, que acertadamente pudo decir un escritor moderno que las obras dramáticas no deberían imprimirse, porque los autores en tal caso incurren en muchos defectos, acordándose demasiado del lector y del crítico y olvidando las exigencias de la escena y del público. Por eso, para juzgar una obra dramática, es menester verla representar, ó por lo menos imaginár-

sela en el escenario, con la vida que le prestan las decoraciones, los trajes, la representación en una palabra, accesorios que cambian el efecto producido en el alma.

No es esto afirmar que el drama se dirija á los sentidos únicamente y no, como es justo, principalmente al corazón y al entendimiento; nada de eso, el uso de un medio no puede confundirse con el abuso, y en todo caso, trajes y perspectivas, decorado y gesto son siempre medios subordinados á la concepción poética. La sensación no es lo mismo que el sentimiento. Pero justamente las condiciones características del drama surgen y brotan de la necesidad de la representación.

El drama, dice Schlegel, nos presenta el cuadro de la vida embellecido; la unión de los momentos más decisi-

vos é importantes del destino de la humanidad.

Ahora bien; profundizando un poco más en el examen de la acción, ocurre ante todo preguntar: ¿por qué nos agrada tanto la obra de Ayala? mejor todavía: ¿qué escenas son las que más nos encantan? Todos lo estáis diciendo: las escenas octava y novena del acto primero, donde Fernando, ebrio de placer porque después de tan larga ausencia ve al objeto de su amor, se contrapone á Consuelo que, habiendo empleado horas enteras en componerse, para salir á ver á su ostentoso vecino, se asusta y aparta al encontrarse con el modesto amante; donde la pasión contrariada de Fernando prorrumpe en estos afectos:

Háblame como tú sueles;  
mírame como tú sabes...

mientras que el desdén injusto de Consuelo le rechaza y atonetece con estas heladas palabras:

¿Qué hay de Granada? ¿No cuentas algo de allá? ¿Sus mujeres son graciosas?...

La escena diez y seis, donde al apuntar Consuelo:

Ya te dije que en tu ausencia nos dijeron...

y después de interrumpir Fernando:

¡Evidentes calumnias...!

sigue este diálogo, que manifiesta tan al vivo la lucha animada de dos afectos encontrados:

CONS. Siento...

FERN. ¿Qué sientes,  
la calumnia ó mi inocencia?  
No hay duda; quisieras hoy

que yo fuese: ¡oh! ¡qué señal  
tan aciagal... un criminal,  
un monstruo. No, no lo soy.

Esas, y otras escenas semejantes,  
son las que arrebatan nuestros aplausos,  
las que nos conmueven y nos encantan (1).

¿Qué se infiere de aquí? Que lo que más contribuye á que una obra sea genuinamente dramática es la vida animada, la lucha de afectos encontrados y pasiones varias, el conflicto de miras é intereses opuestos de los personajes (2).

Así y sólo así obtendremos situaciones verdaderamente interesantes que exciten la atención y aviven la curiosidad de los espectadores.

Tal es la acción dramática.

---

(1) Véase el apéndice núm. 4.

(2) Véase el apéndice núm. 5.

Como se ve, se aplica muy más propiamente al drama que á la poesía épica la palabra *acción* (1). No influyen tanto aquí las circunstancias exteriores como en la épica, ni importa tanto la expresión de los afectos y enunciación de los sentimientos íntimos como en la lírica; combinados mejor estos dos elementos, puede decirse que la poesía dramática es objetivo-subjetiva. Los afectos, mejor que enunciados, se manifiestan por los hechos. Un gesto de un personaje dice más, á veces, que largas tiradas de versos. Aquel

¿Quién?—¡Ah!—Fernando,  
de Consuelo, cuando en la escena séptima del acto primero, salía diciendo:

Vecino, á medio vestir...

---

(1) Sirva para toda la obra la advertencia de que suponemos estudiada la poesía épica.

---

y, al ver á su novio, retrocede asustada y tiene que buscar apoyo en una silla, dice más y mejor que largos fragmentos líricos. Tampoco, si bien observamos, sigue la acción el curso fatal de los acontecimientos: el hombre y sólo el hombre lo resuelve todo (1).

---

(1) Véase el apéndice núm. 6.







## CAPÍTULO II

---

### **Verosimilitud**

**P**ERO imaginaos, por un momento, que Ricardo, el hombre rico por la estafa, el embustero galanteador, de repente, al casarse con Consuelo, se mostrase modelo de esposos; que Fernando, el huérfano que en ajenos libros estudió las matemáticas y rechazó con nobleza la proposición de Fulgencio, cuando á costa de un crimen impune le ofrecía cuantiosas riquezas,

porque según dice, retratando en la escena octava su honradez y cordura:

¿Ni cómo vivir después  
temiendo á cada momento  
si mi esposa se atavía  
y luce joyas y seda  
que alguno al mirarla pueda  
decir: esa gala es mía?  
Si aumenta mis regocijos  
un bien que el alma desea,  
¿cómo sufrir que alguien crea  
robado el pan de mis hijos?;

imaginaos—repito—que ese Fernando, al ver casada con otro á Consuelo, renunciando á sus ideales, é inconsecuente consigo mismo, se prendase de pronto de los millones de una rica criolla, se uniera á ella y, sin sentir el más mínimo dolor ó amargura interna, se arrojase sonriente y cínico por la senda del vicio y del robado lujo.

¿No es cierto que ante tales aconteci-

mientos quedaríais indiferentes y fríos? Más aún: ¿no es verdad que quedaríais contrariados... que sentiríais el descon-suelo de quien os roba una ilusión? ¿Qué significa esto? Nadie negará que en la vida real estas suposiciones pueden ser y son á veces un hecho. Sí, tal vez habría verdad, pero no habría *verosimilitud*. Luego exigís como condición precisa de la acción dramática la verosimilitud (1).

Y, como hace observar sabiamente un escritor moderno, la misma verdad puede parecer inverosímil.

Es preciso que veamos hombres y sucesos que, si no son reales, lo puedan ser; más aún: debieran serlo, admitidas las suposiciones de que existan y vivan con los caracteres señalados al

---

(1) Véase el apéndice núm. 8.

presentarlos al público y en medio de las situaciones en que se les coloca.

Y esto que decimos de las situaciones y pormenores, entiéndase muy principalmente de la acción en general; de modo que mientras no veamos que se desarrolla toda ella en consonancia con las leyes generales de la naturaleza y de la lógica no aceptaremos el conflicto dramático, ni nos agradará su desenvolvimiento.

Si Fernando, v. gr., al recibir la cita de Consuelo ya casada, volase á su encuentro sin vacilación alguna, como si un deber no le separase ya de su amor; si aquella letra conocida, aquella letra adorada no le conmoviese y la proposición de la mujer, cuyos caprichos habían sido su ley, no le moviera y arrastrara... diríais con razón á Ayala: Nos has engañado: ni Fernando

es un hombre virtuoso como tú lo pintabas, ni su amor era sino una veleidada y antojo de los sentidos, y nunca un afecto arraigado en el alma viril de un joven constante y pundonoroso. Y claro que desde ese momento ni la acción os interesaba, ni prestarías mucha atención á su desarrollo. Más todavía: si Ricardo, al correr tras criminales antojos, no procurase disimular y cubrir las apariencias; si al dar, por ejemplo, el aderezo de su mujer á la cantatriz francesa no hubiera buscado en vano otro igual, y al no encontrarlo, para desorientar á Consuelo, no nos dijera:

.....  
y puesto en apuro tal,  
para salir del empeño  
mandé sacar el diseño  
y entregué el original...

4

si la virtuosa mártir Antonia, que tanto sintió la fea conducta de su hija con el inocente Fernando, aunque convencida de la infidelidad de su yerno, no procurase contener á Consuelo y aun convencerla de que su fantasía la llevaba demasiado lejos y exageraba las faltas, diciendo:

Ni una palabra, ni un grito,  
por Dios, hija, que no parta  
de tí... Ni está en esa carta  
tan probado su delito.  
Son obsequios inocentes  
dar flores á los artistas, etc.,

no aparecerían tan verosímiles los caracteres, aunque pudieran darse en la vida real; no despertarían tanto interés y en ningún modo nos serían tan agradables las situaciones presentadas.

Es cierto que el público admite, por ejemplo, en *Locura de amor* de Tama-

yo, que se presenten en la escena reyes y personajes diversos que pasaron á la historia hace muchos años; no lo extraña tampoco que los interlocutores no sólo hablen en una lengua para ellos desconocida, sino que, siervos tal vez ó mercaderes, expresen su pensamiento en sonoros y elegantes versos. Así, no rechazáis, sino que oís con complacencia, la petición hecha por la anciana madre á Fernando en la escena sexta del primer acto, aunque la veáis formulada en esta tan bien medida redondilla:

Siempre con mi hija viví;  
juzga cuál será mi duelo  
si me apartas de Consuelo  
y... ¡á qué negarlo? de tí.

Ni podemos menos de aplaudir el bien cortado romance, cuyo sesgo y maes-



tría no desdice al lado de los mejores de Góngora, puesto en labios de la doncella Rita en la primera escena del primer acto:

Pues al señor don Fernando,  
no sólo todas nosotras  
le queremos, sino apenas  
por nuestras puertas asoma,  
hasta los bichos de casa  
de contento se alborotan,  
y el perro le echa los brazos,  
y el gato maya y se esponja,  
y..... etc.

¿Por qué? Porque el espectador que asiste al teatro sabe muy bien que se trata de una ficción y comprende que lo que es necesario ó conveniente para realzar la belleza de la obra debe admitirse de buen grado, y de hecho admite y aprueba cuanto no se opone á las leyes de la lógica.

Pero ¿no os desagradaría el lenguaje de Rosaura, en *La vida es sueño*, cuando para encarecer su desgracia, al entrar en Polonia dice:

Hipógrifo violento  
que corriste parejas con el viento,  
¿dónde rayo sin llama,  
pájaro sin matiz, pez sin escama  
y bruto sin instinto  
natural, al profundo laberinto  
de estas desnudas peñas  
te desbocas, arrastras y despeñas?

concluyendo con este logogrifo:

Mal, Polonia, recibes  
á un extranjero, pues con sangre escribes  
su nombre en tus arenas,  
y apenas llega, cuando llega á penas.

Esto es inverosímil.

Habéis, pues, comprendido prácticamente qué es y cómo ha de enten-

derse la verosimilitud en la poesía dramática.

\*  
\* \* \*

Ahora bien; para redondear este precepto, ¿qué decir á propósito de la verosimilitud de los dramas fantásticos, como *El desengaño en un sueño*, del Duque de Rivas, ó de los alegóricos, como *La cena de Baltasar*, de Calderón, que más comúnmente se llama *Auto sacramental*? ¿Cumplen tales producciones con la verosimilitud señalada? ¿Pueden admitirse como obras bellas y genuinamente dramáticas?

Para responder á esta pregunta es preciso tener en cuenta que hay dentro de nuestro espíritu y en el campo de la fantasía un mundo muy distinto del mundo real, y que, una vez colo-

cados en esa esfera y respirando esa atmósfera y saturados de ese ambiente, ya no podemos juzgar de los hechos como en la vida práctica ordinaria.

De aquí que esas fantásticas quimeras, esas ilusiones irrealizables tengan su lógica y verosimilitud singular y propia no menos que los hechos reales de la historia. Claro es que equipararlos á la realidad sería un absurdo, pero no por eso aparecen desligados caprichosamente, de manera que, no menos que en los otros, también puede faltarse en ellos á la verosimilitud; también se puede mostrar la inflexibilidad de la lógica y la más admirable naturalidad, dando ocasión á situaciones bellísimamente dramáticas.

Para aclarar estos conceptos, sirva de ejemplo, puesto que apenas hay un alumno que llegue á nuestras aulas

sin haber visto representar el *Don Juan Tenorio*, el mismo drama religioso-fantástico de nuestro Zorrilla, de todos conocido. Si estudiamos los cuadros quinto, sexto y séptimo, observaremos que lo que á primera vista parece inverosímil, como es la aparición de las sombras é imágenes de Doña Inés, de Don Gonzalo y de los demás difuntos, no es sino muy lógico y hasta naturalísimo, dada la situación de ánimo del personaje. No se dan, en efecto, en la vida real esas apariciones, hijas de cerebros enfermos y de imaginaciones débiles ó calenturientas, aunque en absoluto no neguemos que pudieran darse, como lo explican los filósofos y no según las patrañas y relaciones del vulgo. Lo cierto es, sin embargo, que aunque pudieran acontecer milagrosamente,

hechos tales no acontecen. Pero con todo, ¿cómo negaremos al poeta ese medio, oportuno en nuestro concepto y adecuado, de presentar, puesto que así lo hace más plásticamente, la turbación, el remordimiento y la amargura que en el alma del protagonista producen los sueños, los presentimientos, los fantasmas que cruzan por su imaginación, el torcedor mismo de la conciencia por los crímenes de su juventud? Don Juan había amado á Doña Inés con verdadera ternura; ve su estatua en el panteón que guarda sus cenizas y al gritar:

Mármol en quien Doña Inés  
en cuerpo sin alma existe  
deja que el alma de un triste  
llore un momento á tus pies, etc.;

al recordar, por otra parte, cuántas

noches, tan puras como aquella en que el fulgor de los astros alumbra la tumba de su amor, empleó en asesinar inocentes y destrozar la honra de sus víctimas... lógico es, natural es que sienta algo de esa indecible angustia, de ese negro dolor que se llama remordimiento por el mal cometido, creyendo haber causado la prematura muerte de la única mujer á quien profundamente amó en el mundo. La vida de Doña Inés, por otra parte, sus creencias, su religión, sus virtudes se personificaban para él, y le hablaban al alma, desde aquel mármol mortuario.

¿Cómo expresar todo esto más sensiblemente que haciendo aparecer la sombra de la difunta novicia, para que palpablemente los espectadores se dieran cuenta de lo que interiormente atormentaba el espíritu de Tenorio?

Y en el cuadro sexto, si el capitán Centellas y su compañero se rinden al sopor que las bebidas les causaron, el mismo D. Juan, que tenía excitada su imaginación por los afectos é ideas, por las luchas y remordimientos de la víspera, que, con buen criterio, había conocido que en invitar á cenar á don Gonzalo habíase mostrado extravagante, irrespetuoso é impío, y que, en medio de su criminal arrebató y entre sus alardes de incredulidad, estaba íntimamente convencido de que la vida de ultratumba puede muy bien no ser un mito, y de que Dios no mira cruzado de brazos y con indiferencia glacial los actos de sus criaturas, ¿no podía ver natural y lógicamente en su exaltada fantasía las sombras de su amada y del Comendador que le reprendían y aconsejaban, como concre-



ción y reminiscencia viva de las enseñanzas cristianas que aprendió en la niñez y despreció en sus juveniles años?

Pues si de ficción poética se trata, ¿por qué se ha de permitir el lenguaje rítmico, el movimiento de las decoraciones sólo porque aportan elementos de belleza, sin recibir de buen grado y aplaudir como dramáticos estos medios de expresar situaciones internas, ideas é imaginaciones, temores y esperanzas de los personajes que, en todo caso, sirven para dibujarnos su estado psicológico?

Aplaudíamos en Calderón la escena de *El mágico prodigioso*, cuando oíamos los acordes de la música

¿cuál es la gloria mayor  
de esta vida?

—Amor, amor.

porque — aunque estas melodías no existan en sentido estricto — expresaban en la magnífica obra de nuestro primer poeta dramático, con poética dulzura y delicadeza admirable, el estado del espíritu de Justina. De igual modo y con el mismo título pueden defenderse los recursos dramáticos del drama religioso-fantástico de Zorrilla.

\*  
\* \*

Y notad que precisamente porque es condición de la dramática la representación hemos de tener en cuenta que aquí el poeta se halla más sujeto al mundo real y físico, y que la fantasía del público está más esclavizada á los sentidos, no siendo, por tanto, admisibles en el teatro ficciones que po-

dían pasar en un poema destinado á la lectura.

¿Quién, por ejemplo, sufriría en la comedia ó en la tragedia, tal como la hemos expuesto y definido anteriormente las divagaciones y poéticas quimeras, aunque sean tan originales y magníficas, del Dante Aligieri, en aquella inmortal *Comedia*, á la que con justicia los siglos posteriores dieron el sobrenombre de divina?

Por eso dijo Horacio acertadamente:

*multaque tolles  
ex oculis quæ mor narret facundia presens,*

porque ni las escenas, que difícilmente pueden representarse con verdad, han de admitirse. En la hermosa tragedia *Edipo*, de Sófocles, más conveniente sería, v. gr., que el protagonista no saliese al escenario, en el

desenlace, con las cuencas de los ojos  
vacías;

*nec pueros coram populo  
Medea trucidet.*

Esta es la razón por la cual especialmente en la poesía dramática hacemos mención de la verosimilitud, que es una cualidad señalada no sólo para la poesía en general, sino también para toda composición literaria.

\*  
\* \*

Pero para no traspasar el justo límite fijaos en el error gravísimo que sufriría quien por exagerar esta condición de la verosimilitud quisiera que la representación se confundiera con la realidad. Si esto se pretendiera, en efecto, ni el placer trágico sería sino

odioso tormento, ni el interés dramático se convertiría en otra cosa que en mortal angustia, ni el regocijo mismo de la comedia estaría inmune de asquerosas y repugnantes groserías é imperdonables bajezas. Dice madama Stael que el fin de la poesía dramática es conmover el alma, ennobleciéndola.

Conviene no perder de vista que se trata de un arte, y por lo mismo—aun dentro de la verosimilitud— es necesario que nuestra fantasía vuele por los anchurosos campos de belleza que se dilatan en el mundo ideal. «La verdad poética—ha dicho un autor moderno— no debe confundirse con un frío cálculo de probabilidades.» Y aun cuando la lógica presida también, como hemos dicho, esos campos de la fantasía, al fin no debe olvidarse que un poeta no cuenta, ni describe, ni representa

los hechos lo mismo que un historiad-  
dor ó un filósofo.

Puesto en verso, por ejemplo, un episodio histórico de la reconquista española, no resultaría un rasgo dramático, ni épico: siempre sería un trozo de historia vestido con el ropaje de la rima; y ni llegaría á ser poesía dramática aunque las imágenes y el estilo poéticos embellecieran y abrigaran el cuadro. Sirvan de ejemplos, entre otros muchos que pudiéramos citar, *La jura en Santa Gadea* de Hartzembusch y *La locura de amor* de Tamayo. ¿Qué observamos en estas dos obras dramáticas, particularmente en la segunda, que puede considerarse como una de las mejores y más preciosas joyas de nuestro teatro? Hechos históricos, es cierto, personajes que hablan y obran según el carácter que les atri-

buye la historia, pero formando parte y entrando como elemento de una fábula ciertamente original, de una verdadera creación.

— Cuando la Reina Doña Juana, arrebatada por los celos y arrastrada por el intenso amor que siente á su esposo, sabe que hay una Aldara que le roba el cariño de Felipe, no arranca un rizo á su rival, pero en cambio, rugiendo como leona herida y recordando que los hombres se desafían cuando ven manchado su honor, reta á la pantera del desierto (para valernos de las mismas metáforas del autor), pone una espada en su mano, y la provoca con loca pasión para que cruce con ella el acero, en una escena de bellísima originalidad, que si no desdice en nada del carácter del principal personaje, no es en verdad un relato histó-

---

rico, y sí un episodio digno de la creación poética.

No hay página de la historia de aquel tiempo, tan hermosa como la situación que Tamayo nos presenta cuando, al querer Felipe ser proclamado Rey, sale Doña Juana vestida con el manto de castillos y leones, empuñando el cetro y ceñida la corona para subir las gradas del trono, exclamando con majestad soberana:

Paso á la Reina. (1)

-----

---

(1) Véase el apéndice núm. 8.







### CAPÍTULO III

---

#### Unidad

**Q**UÉTRA de las razones por las cuales habéis llegado al fin de *Consuelo* sin cansaros nunca, con interés siempre creciente, enamorados de su belleza en todas y cada una de sus escenas, es porque—como ya hubimos de indicar—no hay en toda la obra episodio, ni diálogo, ni pensamiento que no concurra al mismo fin; que no sirva para

el desarrollo progresivo de la acción; que no vaya concretando el pensamiento principal y demostrando la proposición que anunciábamos antes, como síntesis del trabajo artístico de Ayala.

El cuadro—en efecto—de la primera escena, cuando Rita, dejándose llevar de su bética verbosidad, parece como que se desborda, y cuando algún cándido lector pudiera creer que el poeta escribe impulsado por la facilidad, algo impertinente para el asunto primordial, es un episodio tan *unido*, tan necesario al conjunto, que ya él por sí sólo nos retrata un carácter y empieza á exponer bellísimamente la acción.

Veámoslo:

ANT. ¿Qué la detiene? (*Por Consuelo.*)

RITA.

Señora,

lo más grave: el minucioso  
retoque de la persona;  
la corrección de mil faltas  
que salen á última hora;  
una flor que ya en el pelo  
colocada, se deshoja;  
una trenza que, rebelde,  
de pronto se insurrecciona;  
un corchete que se rompe;  
una alfiler que se dobla;  
el ajuste de los pliegues  
de todo el traje; la borla,  
que al extender por el rostró  
blanca nube polvorosa,  
suele invadir las pestañas,  
. . . . etc.

Y poco más abajo dice Rita, al preguntarle su señora por qué recoge las fundas de la sillería:

RITA. La señorita Consuelo,  
que dice que lo encocora  
mirar siempre estos fantasmas

tan serios y en camisola;  
estas damas con blanquete,  
y que una de dos: ó sobra  
la túnica que las cubre  
ó el primor que las decora,  
..... etc.

Pormenores son estos, así como lo que añade más adelante de que le ha mandado mudar el agua á los peces y colocar frescas rosas en los floreros, que—como los tenues golpes del cincel—parecen toques perdidos al ignorante y, sin embargo, son los que constituyen el primor de la estatua y el dibujo perfecto del personaje ó de la situación.

Detengámonos brevemente en esta consideración y lo veréis hasta la evidencia demostrado.

¿Por qué ese entusiasmo que se manifiesta por la locuacidad en la criada

y por el sosegado placer y visible júbilo en doña Antonia? Rita nos lo dice luego:

Presumo  
que dentro de pocas horas  
entra el señor don Fernando  
por esas puertas.

Ya con esta escena comprende perfectamente el espectador que Fernando es el prometido de Consuelo; que su boda con la hija de Antonia está pactada tan formalmente y con tanto gusto de todos, que ni sospechar pueden que Consuelo mande arreglar la sala y se componga con tan excesivo esmero por otro motivo que por el de recibir dignamente, y según exigencias de un enamorado corazón, á quien dentro de pocos días debe ser su esposo.

Pero he aquí que después, al notar el público que no á Fernando, sino á Fulgencio, que viene á pedir la mano de Consuelo para Ricardo, es á quien espera la niña; al observar la turbación de ésta, ante la inopinada presencia de su amante, sorprende y ve— como si fueran de cristal—los repliegues todos del corazón de la protagonista, y más aún cuando se apresura á bajar á la puerta de su casa, donde Ricardo la espera en el coche para pasear su hermosura por la Castellana.

Aquí ya, y desde este momento, todo cambia; esa tardanza en componerse ante el espejo delata la vanidad de Consuelo: la creíamos de corazón apasionado y alma enamorada, pero resulta una presumida: ese empeño en adornar la casa no es efecto del amor, que se complace en agradar hasta en

las menudencias más escondidas, aun en los más insignificantes pormenores, al objeto amado, sino de la frivolidad é inconstancia de la joven veleidosa que á toda costa corre en pos del ostentoso aparato, del lujo que fascina sus sentidos.

Consuelo no es mala, pero es coqueta. No es una mujer perdida, pero es una mariposa. Ya está, por lo tanto, con la primera escena diseñado el retrato, cuyas bien trazadas líneas se van acentuando más y más en el curso de la obra. Por otra parte, el asunto queda expuesto; la situación dramática está plenamente delineada.

Ahí tenéis el alcance y la importancia de una escena que parecía una nota aislada en el concierto general del drama.

Esto es ser artista; esto es saber

✓ 274



reflejar con gran copia de luz la belleza dramática. — Ahora bien: ¿qué significa esto? ¿Sabéis qué? Que hay *unidad*, cualidad indispensable,—como habéis notado—no menos que la verosimilitud, en la poesía dramática.

Y cuenta con que á propósito hemos buscado la escena, al parecer más desligada, que pudiera suponerse una introducción, primorosa en efecto, pero que hubiera podido perfectamente suprimirse. Nada menos que eso: suprimid con la imaginación este episodio, y no solo restaréis belleza al drama, sino también ofuscaréis no poco la exposición y parecerá mutilada la acción entera.

Justamente ésta que venimos estudiando es una de las perfecciones más apreciables en las obras de Ayala: la

unidad rigurosa que en ellas resplandece.

Sabemos que en la poesía épica se admiten episodios, no totalmente impertinentes á la acción—como los defectuosos y censurables de las batallas de Lepanto y San Quintín en *La Araucana* de Alonso de Ercilla, —pero sí lejanamente unidos, como el bellissimo de Héctor cuando se despide de su esposa é hijo pequeñuelo en la *Iliada* de Homero: mas... ¿cómo pudieran agradarnos estos episodios en la poesía dramática, donde la misma naturaleza del argumento, su menor extensión, y aun la condición misma de estar escrita para ser representada evidentemente los reprueban?—Ya lo hemos visto en *Consuelo*. Si la escena segunda del acto tercero, donde brevemente se nos exponen los amores de

Lorenzo y Rita, se prolongase demasiado, si no estuviera íntimamente enlazada con el argumento principal, digo mal, con el argumento único del drama, claro es que no sólo se retardaría el curso de la acción mucho más de lo que consiente el teatro, sino que se fatigaría la atención del espectador, se oscurecería la fábula, y el placer estético, por lo tanto, perdería notablemente con sólo este defecto.

Por eso Ayala aprovecha esa misma escena para dar cuenta al público de la enfermedad gravísima de Antonia, que se va acentuando por momentos; y es, si bien se considera, un recurso para mostrarnos la conducta de los esposos y la pena hondísima de la madre que ve la desgracia creciente de Consuelo.

Fijaos, v. gr., en un aparte de Rita

en la escena diez y seis del acto primero:

FEB. El olvido es necesario.  
CONS. ¡Sí, Fernando!  
RITA. (*Aparte.*) ¡Qué serena!  
y se desmayó de pena  
cuando se murió el canario.

Este aparte, por sí sólo, es una pincelada en el cuadro, que nos presenta de relieve la frivolidad de Consuelo (1). Hasta esos pormenores, hasta los más breves apartes, es preciso, como veis, que llegue la unidad, de modo que ni una frase, ni un epíteto sea redundante ó importuno para el desarrollo del plan y el conflicto dramático planteado. Ahí tenéis explicada ya bien satisfactoriamente la razón por la cual no sentís

---

(1) Véase el apéndice núm. 10.

cansancio, ni disminución de interés ó falta de atención en todo el drama que venimos examinando.

La *unidad* es la primera condición de la *belleza*.

*Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum (1)*

Unidad que concentra todas las ideas en un sólo vital é importante pensamiento, que se afianza más al compendiar el interés de la acción en un sólo personaje (2), pero que no se pierde, ni aun se disminuye porque en el acto primero se nos presente la modesta sala de Antonia y en el segundo el elegante despacho de Fulgencio, ni tampoco porque desde las primeras

---

(1) Hor. *Art. poét.*

(2) No queremos decir con esto que sea necesaria la existencia de un sólo personaje principal. Véase el apéndice núm. 11.

escenas hasta las últimas se supongan transcurridos algunos años.

Nuestro cuerpo—ha dicho un autor—está sometido á la medida exterior del tiempo astronómico; pero nuestra alma tiene un tiempo ideal, que sólo á ella le pertenece. Dos momentos decisivos de nuestra vida se enlazan inmediatamente y el largo intervalo que los separa se desvanece á nuestra vista (1).

Meditemos, si no, en nuestro modelo.

Desde el momento que nos impresionamos vivamente la conducta pueril de Consuelo, cuando desoyendo á Fernando que de rodillas le suplica y dice:

Mas si su esposa te llama...

¡Oh!—mátenme tus enojos;

---

(1) Véase el apéndice núm. 12.

mas no te miren mis ojos  
en sus brazos. Ni él te ama,  
ni sabe lo que es amar,  
ni sabrá nunca. ¡Por Dios,  
ten lástima de los dos!,  
Cónsuelo...,

desde el momento que con indignación oímos á la hija obcecada responder con arrogancia á su madre:

¿Eres madre de Fernando  
ó mía?,

y saltar por cima del cuerpo desmayado de Antonia y huir en coche con Ricardo, al concluir el acto 1.º

ANT. (A Fernando.) Ah, ven.

RITA Ya se alejan, ya se han ido.

FERN. ¡Esto es hecho! ¡La he perdido para siempre!

ANT. ¡Ay... yo también!

ya colocados en esta situación de espí-

ritu ansiamos ver la vida privada de Consuelo y Ricardo; nuestra imaginación se esfuerza por volar—á través de los primeros días de mentida felicidad—á esos otros más largos y terribles que necesariamente han de seguir á la luna de miel en todo matrimonio así concertado. Esta es la causa por la que al presenciar, apenas comenzado el segundo acto, la conversación entre Consuelo y Antonia, en que la esposa comienza á dudar del cariño de su marido, porque aquel año (dos por lo menos más tarde de las escenas del acto primero) no le regala, para conmemorar la fecha del día en que se prometieron unirse para siempre, no culpamos de inverosimilitud, ni de falta de unidad este salto, aunque apenas haya pasado una hora desde el comienzo del drama; sino que por el con-



trario observamos con gusto que el autor responde á nuestro pensamiento y deseo, y la imaginacion hallando lo que busca, se satisface y contenta.

Porque los desposorios de Consuelo y Ricardo, el banquete de boda, el viaje de novios... y aun los primeros meses de matrimonio, más ó menos felices... ¿qué nos importan? ¿Qué interés aportarían al nudo y progreso de la acción? Luego es lógico, y es artístico además, que se omitan tales hechos y sería defectuoso que se *molestara* y *distrajera* la atención del público con ellos.

Claro está que en esto como en todo *est modus in rebus* y que también tratándose de este asunto *sunt certi denique fines*; de modo que si en el primer acto aparecieran Fernando y Consuelo niños de nueve años y en el segundo

ancianos ya y con nietos sería ridículo y desde luego lo rechazaríamos como impropio é inverosímil: tendríamos entonces lo que Cervantes decía de algunas comedias de su tiempo: ¿Qué mayor disparate que pintarnos un viejo valiente, un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta se acabara en América? (1). Es—como dice en otro lugar—de todo punto inadmisibile que en el primer acto salga en mantillas un

---

(1) Es la exageración condenada por Boileau:

*Sur la scène en un jour renferme des années:  
Là souvent le heros d' un spectacle grossier,  
Enfant au premier acte, est barbon au dernier.*

personaje, y en otro se presente barbado. Pero de aquí á pretender privar al teatro de acciones bellísimas y por extremo interesantes, sólo porque no cumplan el arbitrario precepto de Boileau (1) hay una distancia muy grande. Y baste esto en cuanto á las famosas unidades de tiempo y de lugar de que hablaremos en otra parte (2).

\*  
\* \*

No fueren tan exactos y perfectos los antiguos en el cumplimiento de la unidad de la acción, y esta es precisamente una de las causas por las que hemos preferido, para nuestro análisis,

---

(1) *Qu' en un lieu, qu' en un jour, un seul fait  
[accompli  
Tienne jusqu' á la fin le Theatre rempli.*

(2) Véase el apéndice núm. 13.

una obra moderna á las valiosísimas de nuestro teatro de los siglos diez y seis y diez y siete. En muchas de sus producciones dramáticas hay dos acciones (1) perfectamente separables y, en casi todas, escenas enteras que pudieran y debieran suprimirse con ventaja.

En *La vida es sueño* de Calderón todas las escenas en que se relatan los amores de Astolfo, Estrella y Rosaura, los episodios del retrato que comprometen al primo de Segismundo... están tan desligados y son tan ajenos á la acción principal, deben considerarse tan importunos para el asunto, que en modo alguno pueden disculparse con el gusto de la época.

---

(1) Tres acciones hay en *La locura por la honra*, de Lope.

A propósito del gusto de la época oíamos á un sapientísimo catedrático nuestro (1), que no se salvan en este particular de culpa los autores; por- que el público ama necesariamente lo bueno y no puede menos de deleitarse con lo bello; por consiguiente, si el autor sabe, ciñéndose á la unidad de la acción, deleitar con la variedad de las situaciones, que no por serlo dejan de contribuir al conjunto, si logra entretener con episodios, unidos al fin principal, y no busca la distracción en digresiones importunas, el público se divertirá y gozará doblemente, admirando una vez más el talento del poeta dramático.

Claro es que en la vida se enlazan

---

(1) Sr. Menéndez y Pelayo.—Explicaciones de «Historia crítica de la Literatura española».

hechos bien distintos que poco ó nada influyen unos en otros, pero esta verdad no puede autorizar al escritor para que también en su obra presente actos y situaciones cuya relación no sea clara para el público: ese es precisamente el mérito que señalamos en *Consuelo de Ayala*: que se da variedad amena á los episodios *dentro de la más estricta unidad*, que necesariamente se impone en el drama.

Tamayo es otro autor moderno, que se distingue por cualidad tan hermosa y que tanto contribuye á la belleza y al interés del conjunto. Recordamos, entre otros preciosos modelos que pudiéramos citar, la escena primera del acto segundo en *La locura de amor*, y aquel diálogo entre el mesonero y los tragi-nantes, que es por sí sólo un drama, al parecer lejanamente relacionado con

la acción, si se estudia detenidamente, influye tanto en el interés creciente del nudo, señala y dibuja tan perfectamente los caracteres de la época y derrama tan gran copia de luz en la trama entera de la obra que nadie osaría suprimirlo sin confesar al mismo tiempo que restaba belleza al conjunto y velaba la claridad del argumento.

Otro tanto podríamos decir de Hartzbusch en su drama *Los amantes de Teruel*, donde, no ya una escena, sino ni una palabra encontramos que no se dirija al fin preconcebido, siendo imposible omitirla sin menoscabo de la acción entera.

Y es tan preciosa esa rigurosa sobriedad y encantadora precisión, que cercena lujos estériles y peripecias ó incidentes importunos que nada puede

---

compensar su falta, aunque las líricas declamaciones ó poéticas imágenes, ajenas al asunto, sean los ricos sonetos de Lope ó los romances bellisimos de Rojas.

~~~~~







## CAPITULO IV

---

### **Integridad de la acción dramática**

---

#### EXPOSICIÓN

**V**AMOS á estudiar ya la integridad de la acción dramática para ver en qué consiste y cómo se caracteriza.

Gratisísimamente nos sorprende y cautiva en *Consuelo* ver cómo, sin enojosos preámbulos, sin soliloquios inverosímiles, sin largas relaciones que, al estilo de nuestro teatro del siglo diez y seis, haga un actor al público ó el

galán comunique á su criado—con menoscabo de la ilusión teatral y de la belleza artística—nos vamos enterando del asunto, de la situación de los personajes, de los antecedentes necesarios á la inteligencia del argumento, tan naturalmente, por las mismas palabras del diálogo que á un mismo tiempo expone y comienza á desarrollar la acción; y esto con tal habilidad, que ni podemos precisar justamente dónde principia el nudo del drama, ni el interés se relega á la segunda ó tercera escena, sino que se despierta ya en el público desde las primeras palabras de la obra.

En efecto: en las seis primeras escenas puede decirse que se condensa y termina la exposición, aunque—como hemos dicho—aun aquí mismo vaya enredándose ya la acción y el interés

del nudo haya empezado á conmovernos. ¡Perfección admirable y muy digna de alabanza en las obras dramáticas! (1)

Consuelo se atavía, manda árreglar y adornar toda la casa; algo espera. ¿Será tan delicada solicitud por su antiguo y constante amador, por su prometido Fernando? Así lo creen su madre y su doncella. Hasta aquí la escena primera. Fernando llega de viaje sin avisar, por sorprender á su amada y por evitarle molestias si saliera en hora intempestiva á esperarle. Antonia y Fernando recuerdan á la difunta madre de éste, inseparable amiga de la madre de Consuelo. El huérfano Fernando, que fué prohijado por Antonia, cuenta su relativo bienestar; cómo han

---

1) Véase el apéndice núm. 14.

sido coronados sus esfuerzos y fatigas,  
y todo lo consagra á su amor, conclu-  
yendo al ofrecerle tan modesta posi-  
ción:

Que la acepte no merezco  
si algún valor no le presta  
el trabajo que me cuesta  
y el alma con que la ofrezco.

Antonia cifra su felicidad en lla-  
mar hijo al enamorado de Consuelo y  
añade:

.....luego  
que en una y otra ocasión  
hice tan larga experiencia  
de tu clara inteligencia  
y tu noble condición...  
¿qué más te puedo decir?  
Miré con placer y calma  
que mi hija, luz de mi alma,  
fiara su porvenir  
de aquel mísero escolar  
..... etc.

Conviene en vivir juntos, porque  
separarse Antonia de ellos (dice Fer-  
nando cariñosamente),

ni yo lo consentiría,  
ni es posible que Consuelo  
viva contenta y ausente...  
ni tampoco lo consiente  
mi madre que está en el cielo.

Aquí tenéis el argumento perfecta-  
mente expuesto, con claridad y preci-  
sión admirables, *de un modo activo*,  
propio de la poesía dramática, entrela-  
zando la exposición, hecha de mano  
maestra, con los hechos mismos, é in-  
tercalándola en el diálogo de los per-  
sonajes (1). Nada de narraciones ex-  
tensas y fatigosas, que hacen langui-  
decir la acción é imposibilitan el re-

---

(1) Véase el apéndice núm. 15.

cuerto vivo y oportuno de prolijos pormenores. Nada de inverosímiles relaciones, que el espectador conoce se dirigen al público más que al interlocutor: nada de prólogos pobres y enojosos, que sólo demuestran impotencia y falta de arte ó de talento en el autor.

Si Antonia, v. gr., llamase á Rita y, en preciosos versos si queréis, le contase la historia de la entrada en su casa del huérfano niño Fernando y de sus amores con Consuelo, ensalzando de camino las prendas del prometido de su hija, hubiera hecho Ayala una exposición parecida á la de los clásicos, ó á la de los poetas dramáticos de los siglos diez y seis y diez y siete, pero ¿cuánto hubiera perdido en belleza y valor artístico todo el drama? ¿Cuánta viveza, naturalidad y verosi-

...militud le hubiera cercenado? El método de Ayala en la exposición es muy más difícil, pero es el único que produce ilusión completa, el único bello y aceptable.









## CAPÍTULO V

---

### **Integridad de la acción dramática.**

---

#### NUDO

**C**OMO decíamos que la exposición se mezcla con el desarrollo mismo de la acción y que—precisamente por la maestría con que está presentada—no pueden señalársele límites perfectamente definidos, ya estamos en el *nudo*, que es la segunda parte y la más im-

portante de la obra dramática, sin haberse terminado la exposición. Porque, en la escena séptima, la conversación de Fulgencio, Antonia y Fernando todavía puede considerarse como parte de la exposición, en cuanto que señala y da á conocer los personajes, dibujando ante nuestros ojos los opuestos caracteres de Ricardo y del amante de Consuelo, del vecino contemporizador y sin alma y de la anciana virtuosa y honrada. Pero aquí el nudo se muestra ya interesante y complicado, al dar á entender Fulgencio que viene á pedir la mano de Consuelo para Ricardo, en sus importantísimos apartes.

Desde este momento el interés es siempre creciente; no hay escena, ni frase, ni palabra ó exclamación que no influya directamente en el enredo del argumento, en la pintura de los carac-

teres, en el desarrollo de la acción (1).  
*Este es el nudo.*

La sorpresa de Consuelo en la escena octava, al ver á Fernando, nos hace comprender que no era éste la causa de su empeño en parecer hermosa, ni la razón de su solicitud en alhajar su morada.

Sus apartes con Fulgencio descubren al espectador que estos dos personajes obran de común acuerdo y en contra de Antonia. Ya Consuelo no es la sencilla y encantadora enamorada que esperábamos en la escena primera. He ahí un cambio repentino en la situación de un personaje, llamado por los preceptistas *peripecia*. Desde este punto los afectos de Fernando, Consuelo y Antonia están siempre en

---

(1) Véase el apéndice núm. 16.

constante lucha; los caracteres se distancian y oponen más y más.

Vedlo en la escena novena. Consuelo, deseando encontrar un pretexto, una excusa para abandonar á Fernando, le recrimina y acusa de faltas que sabe no ha podido cometer. Fernando se sincera con dolor, porque ya ve que Consuelo... no es su Consuelo, que aquella niña inocente y enamorada, que dejó anegada en lágrimas á su partida, ha sido intoxicada por el veneno de la vanidad, y hoy no vacila en pisar su puro y desinteresado amor.

Ciega como está, no le importa que hasta la doncella le recuerde que sus acusaciones son infundadas, ni que su madre le manifieste (1) la futilidad de los tesoros que ambiciona, ni que al

---

(1) Escena undécima.

oir su secreta trama, la anciana pre-  
visora grite con espontáneo arranque:

¿Qué infortunio te amenaza?

Responde, ¿quién envenena  
tú corazón?

... ella no vacila, víctima de su ofusca-  
ción, en proponer á Antonia que se  
ponga á su casamiento con Fernando.

Ricardo se da á conocer frívolo, do-  
minante, fatuo, repulsivo (1) y habla  
con dureza á la madre de Consuelo has-  
ta arrancar lágrimas de sus ojos (2).

En la escena décimasexta rompen  
completamente los amantes.

Consuelo, ante las reflexiones, súplicas  
y transportes de afecto de Fernan-  
do, sólo responde al fin:

No puedo retroceder;  
no puedo:

---

(1) Véase la escena duodécima.

(2) Idem íd. décimaquinta.

demostrando claramente con estas palabras que sin culpa de su amante, sin amor por Ricardo, sigue ilusionada corriendo en pos de un fantasma de felicidad, concretado para ella en las pomposas galas y en el fausto.

A la sinceridad é inocencia probada de Fernando, sigue como nuevo obstáculo, para que se realice el plan de Consuelo, el llanto y el desmayo de Antonia ante su hija, de Antonia, que presiente la desgracia,

..... esto  
no puede parar en bien...

Consuelo, sin embargo, todo lo arro-  
lla, salva los obstáculos que se le oponen en el camino de su desventura, y al oír al lacayo

El señorito Ricardo,  
que sube si usted no va...

coge sus adornos y sale de casa, abandonando á su madre y al hombre que le había consagrado su amor.

Este es el que pudiéramos llamar principio del nudo, donde habréis observado que ni incidentes, ni digresiones poéticas, que sólo sirven para hacer ostentoso alarde de facilidad ó de lujo de imágenes y galanura de estilo, prolongan ó retardan viciosamente el desarrollo de la acción (1).

Pues bien; si esto es cierto hasta aquí, desde este punto singularmente, la acción marcha—si cabe—con más creciente rapidez.

Las peripecias y episodios que se suceden, aumentando el interés y la belleza, son verdaderamente dechado de originalidad é ideal de precisión,

---

(1) Véase el apéndice núm. 17.



sobriedad y tino en esta parte tan difícil como gloriosa del drama.

Duda Consuelo del amor de su marido, primero por una puerilidad: porque olvida agasajarla en determinado día; luego porque una cantatriz mira con insistencia y cariño á Ricardo... y ya, pasado el loco entusiasmo de los primeros meses, confiesa por fin á su madre:

Es verdad: le dí la mano  
sin amarle.

Ya se ve que la felicidad no ilumina el hogar de nuestra protagonista. No importa que, despreciando los sanos consejos de Antonia, busque Consuelo en bailes y reuniones paz y deleites. Allí precisamente halla el castigo de su culpa, porque allí conoce que

Ricardo en su pecho  
algo para sí reserva...

.....

Abela es el verdugo que hace sufrir á Consuelo la pena de Tali3n, por lo que antes la infiel amante atormentara á Fernando.

Una carta que sorprende dirigida por Ricardo á la cortesana, clava agudísima flecha en el alma de la esposa. Pero esto es poco. Abela canta en un concierto, invita á Ricardo, y éste, en presencia de su mujer, se apresura á contestar: que en ningún modo faltará á la cita. Consuelo llega á ver á su rival cuando luce, con alarde voluptuoso, en el palco del Real, sus mismas joyas, aquellas joyas regalo de boda, que el malvado esposo le roba para contentar á la manceba. ¡Oh! ¡y qué amargamente llora su desgracia!

¡Si estoy loca!  
si está fija ante mis ojos,  
para hacerme enloquecer,  
la causa de mi querrela  
y veo aquel palco y aquella  
desfachatada mujer,  
y su orgullo satisfecho,  
y su mirada impudente,  
y el brillo fosforescente  
de mis joyas en su pecho;  
y habla... y oyéndolo estoy:  
sus voces á mis oídos  
llegaban como silbidos  
de serpiente: «sí, me voy  
de caza; á París después;  
que no me olvidéis, señores»,  
y torpes y aduladores,  
en tono dulce y cortés,  
«divina, sublime, brava»  
y hasta «diosa» le decían;  
¡parece que la aplaudían  
por lo bien que me mataba!

Y precisamente el genio del autor

entonces brilla más y se muestra en toda su viril pujanza cuando sin apartarse un punto de la acción que va desenvolviendo, mejor todavía, sacando nuevos recursos del asunto mismo que desarrolla, encuentra originales resortes é inespírados lances, que sin faltar á la naturalidad y á la verosimilitud y desprendiéndose lógicamente de la trama misma, nos sorprendan é interesen complicando nuevamente el argumento.

Como el complicar el nudo con estas condiciones es tan difícil y tan artístico, detengámonos algo para observar la maestría con que Ayala lo lleva á efecto.

Consuelo quiere dar celos á su esposo, discurriendo así:

¿Quién duda que ni un momento me olvidara, si le diera

á probar algo siquiera  
de este *placer* que ahora siento?;

porque ella, en su buen deseo, queriendo engañarse á sí misma, nos expresa su pensamiento en estas palabras:

Yo tengo la culpa, sí,  
la tengo. Está ese traidor  
tan seguro de mi amor,  
que no se acuerda de mí.

Por eso, cuando su marido escribe á la querida, Consuelo escribe á Fernando, citándole de once á una de la noche y deja la carta abierta, confiando á Ricardo el encargo de cerrarla y mandarla á su destino. No conoce la infeliz toda la hediondez y refinada malicia del corazón innoble del esposo.

Aquí está el período álgido del nudo

Fernando recibe la esquila de Consuelo.

FER. (*Leyendo*) Sola en casa de once á  
[una  
mañana... ¿estoy delirando?  
ven, y hablaremos, Fernando,  
de nuestra varia fortuna.

Esta carta da ocasión á Ayala para retratar una batalla horrible y altamente dramática en el pecho de Fernando (1). El pasaje es soberbio, la belleza y el interés del monólogo incomparables.

FER. Punzante frio penetra  
mis huesos. No es sueño, no.  
(*Mirando el sobre y recreándose en él*)  
Es mi nombre: lo escribió  
su mano letra por letra.

---

(1) Véase el apéndice núm. 18.

Aquí recuerda el amante deliquiosos amorosos de felices tiempos; miradas impregnadas de amor, el corazón apasionado retratándose en los hermosos ojos de su amada, y sigue:

Brilla entre ellas cariñosa  
su mirada: oigo su acento  
y ¿quién lo creyera? siento  
una angustia dolorosa.

Sí, ¿cómo no la ha de sentir? Recordad que Fernando es el hombre esclavo del deber, es el amante virtuoso y consecuente consigo mismo, que no podía romper con su conciencia de repente, por volar en pos de un placer vedado.

De aquí la lucha cruel entre el amor á Consuelo, que no se ha extinguido en su alma, y el respeto á la justicia,

que fué y sigue siendo la norma de su vida.

Dichas que yo merecí  
en cambio de amor sincero  
por tan oscuro sendero  
¡qué tristes llegáis á mí!

Conjeturad la situación de un joven amoroso y vehemente, que ha soñado durante muchos años con placeres castísimos en su honrado hogar, que ha visto eclipsarse para siempre el sol de su anhelada dicha, y—después de habercontemplado desvanecidas, que no olvidadas, sus ilusiones de felicidad—es sorprendido por aquella cita, en que el objeto de su amor le llama á deshoras á casa de Ricardo.

La sensualidad se conmueve: la virtud se ofende.

El no apagado amor exige: el honor prohíbe.



Pero Fernando conoce que triunfará el amor en esta pelea; y ya, con miedo, con repugnancia, con odio, conjetura y presume la vida que le aguarda.

Surge al par que mi deseo  
de la vida que me aguarda  
el cuadro; y ¡no me acobarda!  
... y... es horrible...; sí, ya veo  
el acechar escondido  
la perdurable falsía,  
el placer sin alegría,  
el tormento sin gemido:  
afectos que se reprimen;  
conflictos que la impostura  
protege, y como ventura  
suprema ¡paz en el crimen!

A Ricardo esa vida, esa inquietud pintada en los anteriores versos, no le extrañaría. Pero para el virtuoso, noble y enamorado Fernando ese proceder es repugnante, esas hipocresías son nauseabundas.

Sin embargo, el cariño á Consuelo le arrastra; y en tal conflicto prorrumpe en estas palabras, hablando de las soñadas delicias:

En la paz de la inocencia  
las buscó mi tierno afán:  
¿por qué, por qué se me dan  
á costa de mi conciencia?

Mas la tentación es tan vehemente y su fuerza tan irresistible para el amante de Consuelo, que al fin es vencido y vuelve á ser, como siempre, juguete de aquella caprichosa mujer, clamando:

¿Yo qué he jurado? Me espera...  
Yo no he jurado extinguir  
mi amor. ¿Iré? ¿No he de ir?  
¡Aunque el mundo se opusiera!

El hombre de juicio recto no desconoce, á pesar de entregarse, que obra mal, que se rebaja, que degenera de

su noble proceder y de su conducta sin tacha, y concluye:

Abra el alma con anchura  
sus poros, y entre de lleno  
el delicioso veneno  
de que el mundo me satura,

Y con un rasgo muy humano y muy propio de la situación, quiere engañarse á sí mismo, se ciega voluntariamente, diciendo:

Ni ella le quiso: ni él le ama,  
les unió la ceguedad.

.....  
¡Fué un sueño! Sólo es verdad  
que la adoro y que me llama.

Esta escena es bellísima, de valor artístico incomparable; todos lo decís; pero para sacar de ella el fruto práctico que pretendemos, ahondad un poco en el análisis y preguntaos en seguida:

—¿Por qué así?—*Precisamente porque se dibuja en ella un conflicto terrible entre el amor y el honor de un carácter entero y perfectamente delineado. Es, en efecto, un personaje que para disimular tiene necesidad de disfrazarse, y quiere, ya que no trocarse en otro hombre, cubrirse con una careta prestada.*

¡Si alguno de tanto infame  
me prestara su cinismo!

Pero vive rodeado de falacias y engaños; por eso no desespera de poder conseguir lo que no tiene naturalmente y su corazón abomina:

¡Oh! yo aprenderé á cubrir  
mi pasión: yo aprenderé.  
¿Qué semblante miraré  
que no me enseñe á mentir?

.....

Ahí tenéis un modelo de enredo dramático tan lógico como interesante, tan oportuno como perfecto.

Ha habido críticos que suponían una decepción en el drama, pues parecía lógico otro éxito menos honesto el de esta aventura. Con perdón de tales señores, diremos que esa aseveración proviene de no haber meditado detenidamente el asunto. Nada menos que eso: tal salida destrozaría el drama, desfiguraría los caracteres, vulgarizaría la situación y nublaría la belleza de la obra (1).

Si Consuelo llamara á Fernando, no para dar celos á Ricardo con ligereza muy propia de su veleidoso é irreflexivo carácter, creyendo que esa carta jamás había de llegar á su destino, si-

---

(1) Véase el apéndice núm. 19.

no meditando un crimen y buscando relaciones ilícitas con Fernando, ya el episodio no sería ni tan original, ni tan verosímil, ni tan bello é interesante.

Consuelo es frívola, pero no es mala; así se nos mostró bien definido su carácter. Pero Consuelo escribe un billete que Ricardo deja sobre la mesa con indiferencia, y Fulgencio hace llegar á su destino. La idea es ingeniosa, y el episodio urdido con naturalidad admirable.

De intento me he detenido analizando esta escena, porque más se aprende estudiándola con atención, en cuanto al nudo del drama, en cuanto á sus perfecciones y cualidades, que con muchos preceptos de retóricos.

Ya está preparada, con la escena que estudiamos, la situación, que viene

á ser como el fin del nudo y principio del desenlace, y que por formar un todo inseparable de la última parte de la integridad dramática, estudiaremos mejor y más oportunamente en la lección que nos señala las condiciones exigidas al desenlace, de excepcional importancia en la poesía dramática.



## CAPITULO VI

---

### **Integridad de la acción dramática.**

---

#### FIN DEL NUDO Y DESENLACE

**F**ERNANDO llega á casa de Ricardo, cuando Consuelo acaba precisamente de llegar del teatro, herida en el alma por su rival, y—como era de esperar—el encuentro de los antiguos amantes, en tan críticas circunstancias, es un



conflicto dramático de efecto sorprendente.

FERN. ¡Consuelo!

CONS. ¡Tú, Fernando!

El tono con que estos dos nombres salen de los labios y del corazón de ambos personajes debe demostrar un mundo de afectos (1). Fernando cree encontrar á su amante esperándole con impaciencia: vuela á su lado loco de amor. Consuelo se horroriza, creyendo que la falsía del esposo le prepara alguna celada, porque nunca sospechó que la carta, escrita para despertar el amor de Ricardo, pudiera llegar á manos de Fernando. Y es tan cierto que á Consuelo ni le ocurrió siquiera que pudiera dar lugar á este

---

(1) Véase el apéndice núm. 20.

incidente que en un principio ni comprende siquiera la razón á que obedece la presencia de Fernando en su casa y á tales horas.

CONS. ¿Tú aquí?  
¿Qué pretendes? ¿Qué reclamas?  
¿Tú en mi casa, y á estas horas  
en mi casa?

FERN. ¿Pues ignoras  
la ocasión? ¿Pues no me llamas?

CONS. ¿Qué yo te llamo?

Como veis, aun no cae en la cuenta de su petición y de su carta: es preciso que mostrándola Fernando, le diga:

FERN. ¿Es fingida  
la carta que recibí...?  
¿Tú no has escrito?

CONS. Sí, sí.  
¡Ah! qué infamia; ¡soy perdidal

He ahí una situación difícilísima; un lance eminentemente dramático.

Pero sube de punto la tirantez de la situación al convencerse Fernando de que aquel billete, que revolución tan tremenda levantó en su corazón, fué escrito únicamente para dar celos á Ricardo. Lógico es entonces el cambio repentino del personaje y la desesperación del amante, que se sienta esperando á su rival para darle la respuesta en el rostro.

Consuelo no puede menos de comenzar á sentir el aguijón del remordimiento por su conducta con Fernando, al oír

..... Pero, dime:  
cuando empezaste por juego  
á fingirme afecto...

.....  
¿no te advirtió el corazón

la odiosa profanación  
que intentabas? ¿No temiste  
resucitar con tu engaño  
esperanzas malogradas,  
promesas que reiteradas  
mil veces, año tras año  
de tu boca fementida  
el alma absorta escuchó?

.....

Con justicia Fernando echa en cara á su amada su odiosidad y villanía al robarle hasta la conciencia, que era lo único que le había dejado. Y mientras así se muestra afectado y conmovido hasta el delirio el amante burlado, Consuelo teme lá vuelta de su esposo y presiente la escena desoladora que entre los dos debe entonces desarrollarse.

Crece todavía el interés y el movimiento de afectos al aparecer Antonia, que interpone su valimiento con Fer-

nando y le suplica que salga, concluyendo éste con aquella valiente y magnífica frase:

Triunfa el crimen. ¿Quién lo duda  
si hasta le prestan su ayuda  
la virtud y la bondad?

.....

Ya sin concluir el nudo, se empieza á transparentar el desenlace: Fernando puede observar desde el aposento contiguo las desventuras de Consuelo, que se postra ante su esposo y llora y suplica para que no la abandone por Abela; todo en vano: Consuelo es desatendida y grita en el colmo de su desgracia:

¡Qué infamia, Dios mío!

cuando Fernando sale añadiendo:

¡Qué infamia! ¿verdad, Consuelo?

Inesperado el término de la acción, aparece tan natural que es precisamente el resultado del desenvolvimiento mismo de los sucesos y de los sentimientos de las personas que intervienen en él (1).

No tiene que apelar Ayala á lo fortuito y extraordinario que corta el nudo, pero no lo suelta. Estas casualidades suceden á veces en la vida real, pero no son desenlace bello y demuestran pobreza de ingenio en el autor.

Como todo desenlace, contiene una peripecia, preparada en el nudo mismo. Fernando, al ver á Consuelo que le ha pedido perdón ya demasiado tarde, debe responderle, como lo hace: «¿Por qué lloras y te extrañas? Tienes

---

(1) Véase el apéndice núm. 21.

lo que buscabas: ostentación y lujo,  
pero no amor, ese amor puro que  
en mí has despreciado:

alma muerta, vida loca,  
con la sonrisa en la boca  
y el hielo en el corazón.»

Demasiado lo comprende nuestra pro-  
tagonista; por esto invoca el perdón  
y demanda conmiseración de Fernan-  
do: pero éste le da el castigo con es-  
tas palabras:

¿Qué más quieres?

¿Puro amor?

CONS.

¡Yo te ofendí!

FEB.

En mí lo mataste, en mí;  
¡no lo esperes, no lo esperes!

No extraña á los espectadores, que  
saben los progresos de la enferme-

dad de Antonia, ocasionada ó agravada al menos por los disgustos, que salga la doncella pidiendo auxilio; pero Consuelo, á quien se había ocultado este deplorable estado de su madre, queda anegada en un mar de angustia, aterrada por el desamparo que le cerca, cuando de repente, sin haberlo sospechado por su irreflexión natural y por el amante cuidado materno de evitar cuanto á su hija pudiera dar motivo de amargura, como una bomba que estallase, como un monte inmenso que le aplastara, recibe la noticia de Rita. Noticia que necesariamente tiene que comunicar á la señorita la doncella para impedir que, al entrar en la alcoba, encuentre el cadáver de su santa madre.

Así naturalísima, pero inesperada-



mente concluye con esta frase de Consuelo:

¿Muerta?... ¡Dios mío!  
¡Qué espantosa soledad!

.....

Desenlace digno del bellissimo drama que venimos examinando. Para mí, no hay obra que, en esta parte, supere en interés y primor artistico al verosímil, lógico y repentino desenlace de este drama de Ayala.

Las reglas y preceptos de la integridad de la acción, son, por consiguiente, como acaba de verse, consecuencia lógica de la naturaleza misma del drama, como lo son, si bien se considera, todos los preceptos en general, y no capricho de los autores ó preceptistas. Por eso, analizando el drama, y después de penetrarse bien

de su esencia y naturaleza, no es preciso aprenderse de memoria largos y enojosos párrafos de preceptiva; cuanto allí pueda decirse lo sabe y deduce muy mejor el alumno que analiza las obras, examinando sus defectos y profundizando en la razón y fundamento de sus bellezas.

No es esto—entiéndase bien—despreciar la Preceptiva, utilísima en nuestro concepto, sino presentar un medio fácil y provechoso de estudiarla.

\*  
\* \*

Hemos notado como una de las cualidades del desenlace que sea repentino, es decir, imprevisto, porque desde el momento que el público se entera del fin que van á tener los hechos y del destino último de los personajes,

puede realmente decirse que el drama ha concluído, y cuanto desde ese punto se prolongue la acción, será sin interés y con pérdida de la emoción estética que—como hemos dicho—no sólo debe conservarse, sino ir creciendo hasta el fin, si ha de merecer aplausos la obra.

Pero, claro está que lo imprevisto, lo repentino, no por serlo ha de faltar á las leyes de la lógica ó tocar en los límites de lo inverosímil, dejando de ser natural. Nada menos que eso. Justamente el desenlace de *Consuelo* cuanto más se examina más natural, más lógico parece, y con todo ningún espectador adivinaba en la penúltima escena que en el momento mismo en que Fernando y Ricardo abandonan á la protagonista, va á salir la doncella anunciando la muerte de Antonia.

Muerte, como véis, no hija de la casualidad, no producida por uno de esos derrames serosos, ó asaltos de ladrón nocturno que, si se dan en la vida real, en un drama cortan y no sueltan el nudo, no, sino preparada por la enfermedad lenta de que se viene dando cuenta al público desde las primeras escenas del acto segundo, naturalmente agravada por el fuerte disgusto que últimamente explica el conflicto terrible, fin y término del nudo, según queda analizado.—Lógico es que luchatan atroz acabe con las fuerzas físicas de la anciana madre: su muerte es verosímil en aquellas circunstancias, y por consiguiente el desenlace repentino es natural.

Otra cosa sería si se tratase de un argumento histórico. Entonces ya podría aceptarse uno de esos desenlaces

casuales, por reclamarlo así la verdad histórica, á la cual naturalmente tiene que acomodarse el poeta.

Tal sucede, v. gr., en *La locura de amor* de Tamayo. La muerte inesperada é improbable de Felipe el Hermoso, necesariamente ha de ser el desenlace de esta hermosa obra. La verdadera locura de Doña Juana entonces se ha de revelar; porque la historia así lo consigna en sus páginas. Pero notad, primero, que este mismo desenlace sería reprehensible, si el argumento no fuera histórico, y notad además la originalidad con que Tamayo presenta el hecho y cómo, muerto el Rey, concluye la Reina ya loca con aquella última felicísima frase:

Duerme, amor mío, duerme, duerme...

que no puede ser más inesperada y natural.

Es preciso además juzgar el desenlace, para decidir si es ó no verosímil, con el corazón y no sólo con la cabeza. El desenlace de *Los amantes de Teruel* se ha tildado de inverosímil, pero Larra en su «juicio crítico» dice muy acertadamente: «si se oyese decir que el amor no mata á nadie, se puede responder, no sólo que es un hecho con-signado en la historia, sino que la po-sibilidad se conserva en los corazones sensibles.—Las doctrinas, las teorías, los sistemas se explican; los sentimientos se sienten» (1).

---

(1) Obras completas. — Edición de Barcelona (1886) pág. 562.





## CAPÍTULO VII

---

### Condiciones de la acción dramática

---

#### INTERÉS

**P**oco hemos de añadir ya acerca de la acción, pues sólo examinamos en esta obra lo que puede y debe decirse de la poesía dramática en general, y no descendemos á lo propio y característico de los géneros ó divisiones particulares de esta poesía: tragedia, drama, comedia, etc.



Si el asunto y su desarrollo no nos hubiera *interesado* desde un principio, si este *interés* no hubiera ido creciendo siempre durante el nudo entero y en el desenlace, claro es que todas las demás bellezas pasarían inadvertidas, porque ni se lograría cautivar la atención de los espectadores, ni se conseguiría que siguieran con avidez todos los pormenores del nudo, faltando por consiguiente el placer estético propio de esta poesía. Bien por el contrario el interés es condición tan capital y virtud tan importante en la poesía dramática que logra disimular no pocos defectos.

Por eso, ante todo, exigís que el asunto no sea baladí ó insustancial, sino que conmueva y afecte nuestro espíritu.

Y para continuar—como hasta aquí

-- nuestro análisis en el drama de Ayala, examinemos por qué nos ha deleitado interesándonos. ¿Sabéis por qué? Porque vemos, en primer término, un hombre y una mujer que sufren y que gozan. Si el hecho por sangriento, por extraordinario que sea, por maravilloso que se nos presente, no tiene movimiento de afectos, no retrata los latidos del corazón humano; si no pone de relieve esos momentos excepcionales de la vida, que lucha entre el deber y la pasión, y no nos manifiesta una acción desenvuelta y llevada á lógico desenlace por el *hombre sólo*, inútil es todo esfuerzo del escritor para buscar el interés de su drama (1).

Consuelo es una joven de las que tratamos en la vida real, con debili-

---

(1) Véase el apéndice núm. 22.

dades y defectos, con prendas y veleidades muy propias de una mujer y de una niña de quince á veinte años; por eso la aceptamos unánimemente; por eso su alegría nos regocija, su desgracia nos conmueve y sus peripecias y situaciones nos interesan vivamente.

Antonia y Fernando son dos tipos de honradez y de virtud, arrancados al mundo en que vivimos, sin que por eso sean perfectos, como no lo es hombre alguno sobre la tierra, y necesariamente han de interesarnos también, ya porque todo lo que se refiere á nuestros semejantes despierta nuestro interés, ya también porque juzgamos muy posible encontrarnos en circunstancias y lances análogos, y parece como que sentimos entonces el placer ó la amargura que en trances tales habíamos de experimentar.

Que si un personaje, por cualquier concepto, deja de parecernos humano, si por excesiva perfección ó sobrada bajeza se le descoyunta ó saca de quicio, si no vemos en él un ser de nuestra naturaleza, ¿qué nos importan sus resoluciones? ¿qué atención hemos de prestar á las luchas y victorias que no comprendemos? ¿cómo nos hemos de emocionar por sus cambios de fortuna, si nos son desconocidas sus facultades é ignorada la fuerza moral de sus actos?

He aquí, por consiguiente, la principal y primera condición del interés dramático.

Y hasta tal extremo es verdadero este pensamiento que, si bien observamos lo que nos enseña la experiencia, un hermoso drama de Sófocles, y aun de Lope de Vega, no llega á interesarnos tanto como uno de Tamayo. Y la

razón es bien clara: ¿qué nos presenta el poeta griego? Situaciones, caracteres, argumentos que desconocemos en parte, cuyo alcance no dominamos: hombres que—si de idéntica naturaleza—son muy distintos de nosotros en costumbres, creencias y preocupaciones. Pues bien, ese mundo de preocupaciones, creencias y costumbres de tal manera informan y visten y cambian—siquiera sea accidentalmente—de una manera profunda á los hombres que ya en ellos no vemos tan claramente reflejada nuestra alma y dibujado nuestro corazón. Sus pensamientos, sus deseos, sus pasiones, aunque naturales, ¡qué distanciados y qué distintos de los nuestros! (1)

---

(1) No desconocemos que, en muchos casos, poco ó nada tienen de humano los personajes del teatro griego.

Edipo, v., gr.,—para fijarnos en una obra tal vez la más interesante de «la abeja ática»—nos parece ùn rey fantástico y vaporoso, no se parece ni al rey de nuestra patria, ni á los magnates que tratamos, ni á los hombres entre quienes vivimos. Más aún; ni la historia nos cuenta hechos semejantes á los que á tal desgraciado se atribuyen, por lo menos con las condiciones de fatalidad que cercan su infortunio.

Sí es cierto que su desgracia nos aterra, y por aquello del poeta latino *homo sum, et nihil a me humani alienum puto*, sentimos estremecerse nuestro corazón al ver que el hijo mata á su padre sin saberlo, é ignorantemente vive manchando el casto lecho de la reina que le diera el ser: pero precisamente esa misma fatalidad... esa estrella adversa que rige los actos sin

libertad del protagonista nos entibia y desvía de la acción artificiosa y fingida. No es ¿ sí como obran los seres racionales que nosotros conocemos, no es ese el enredo que enlaza y encadena unos á otros los hechos libres que forman á diario el drama de la vida: y finalmente el teatro donde se desarrolla el asunto, las costumbres de los personajes, las circunstancias todas, al alejar de nosotros el argumento, al distanciarnos de Yocasta y Edipo, disminuyen no poco y amenguan necesariamente el interés de toda la obra.

Es más: la misma *Estrella de Sevilla* ó *Sancho Ortiz de las Roelas* de Lope de Vega, aun con su belleza incomparable y situaciones altamente interesantes, no puede competir en interés para nosotros con un drama de la época actual, con *Un drama*

nuevo, de Tamayo, por ejemplo, con *El tejado de vidrio*, de Ayala.

Recordamos lo que á este propósito dice el Sr. Coll y Vehi: «Dando preferencia al interés que depende de circunstancias transitorias y locales, se grangean ciertos autores un aplauso tan estrepitoso como efímero».

La mala inteligencia de la doctrina que dejamos expuesta, pudiera, en efecto, hacer creer á alguno que el interés depende de esas transitorias y locales circunstancias. Objeción que nos apresuramos á soltar.

No es esto lo que dejamos sentado, al afirmar que la principal causa del interés dramático está en presentar acciones que sean ante todo humanas y personajes adornados de los mismos defectos, virtudes y pasiones que notamos en los hombres



con quienes vivimos. Para probarlo añadíamos que no pueden interesarnos tanto los de civilización y costumbres distintas, por la sencilla razón de que justamente los juzgamos no tan semejantes á nosotros y los conocemos menos. Pero de aquí á querer que el interés dependa de circunstancias transitorias hay gran distancia.

Precisamente mientras no veamos en los personajes reflejarse los intereses generales de la humanidad, mientras lo vulgar é insignificante sea el resorte del conflicto dramático, aunque el placer de imitación pueda agradarnos, no encontraremos allí la belleza propia del verdadero drama: sin negar por esto que el interés, en todo caso, debe ser más personal y más vivo que en la épica.

Así hemos visto desarrollarse la acción de *Consuelo*, sin que haya sido necesario violentar los personajes, ni sacar de quicio las situaciones ó apelar á la casualidad y llevar los afectos al paroxismo.

Hay dramas en que el corazón sufre, el espíritu está como en tortura y, sin embargo, no interesan en el sentido artístico, ni producen el placer propio de toda obra bella. Hay autores que buscan el interés en situaciones estrambóticas é inverosímiles que aturden y marean pero no interesan propiamente: estos tales se equivocan y no atinan con el verdadero secreto del interés dramático.

Mientras el espectador no vea que aquella situación presentada puede ocurrirle á él, que aquel disgusto puede amargar su vida, poco se conmueve.

Por esto Ayala, al mostrarnos un hecho tan natural, tan verosímil, y aun tan frecuente como el de Consuelo, fascinada por el lujo y abandonada por su esposo, despreciada por su generoso amante, y huérfana y sola en la primavera de su vida, llegando á desenlace tan conmovedor por sendero tan fácil y ordinario, aunque original y artístico, ha podido lograr lo que muchos autores con la exageración y el alambicamiento no obtuvieron en obras que degeneran siempre en ridículas.

Ese es el secreto del interés, reservado al genio.

---



## CAPÍTULO VIII

---

### **Personajes dramáticos**

**I**NTIMAMENTE se une á esta última condición que hemos estudiado—el interés—la pintura de los caracteres en los personajes, parte importantísima de la poesía dramática.

Consuelo, que en la primera escena, según expresión de su doncella, está horas enteras ante el espejo, que sigue

comiéndosela á lisonjas  
y sus gracias una á una  
le desmenuza y elogia

es la misma (1), que en la escena novena habla á su madre en estos términos:

Dí, mamá, ¿no te agradara  
que fuese tuya una quinta  
espaciosa é inmediata  
á Madrid, con pabellones  
de buen gusto, rodeada  
de soberbios eucaliptus  
que la atmósfera embalsaman,  
con hileras de castaños  
de Indias, bosques de acacias,  
y estufas donde las flores  
de las tierras más lejanas  
en fuerza de oro y cuidado  
viven cual niñas mimadas  
.....? etc.

Bien se retrata ella misma en sus palabras: no es la comodidad solo, no

---

(1) Se llama carácter la identidad de una persona consigo misma, en los distintos actos ó fases de su vida.

es la felicidad oculta y modesta su dorado sueño: esa senda la deja Consuelo recorrer á

*los pocos sabios que en el mundo han sido]*

pero su corazón no se satisface con la

..... pobrecilla  
mesa de amable paz bien abastada.

No; la sencillez y el candor de quien decía:

Despiértente las aves  
con su cantar sabroso no aprendido

mal pudiera hermanarse con la exagerada ansiedad que demuestran estas palabras:

¿No te agradaría  
oir artistas de fama,

tener un palco á diario  
en el Real, marchar á Italia,  
Alemania?...

Y porque no pueda creerse equivocadamente, que es la afición á las bellas artes la que arrastra y seduce á la niña, poco después concluye:

Esto sí que es de buen tono  
¡este es lujo que entusiasmo!

Nadie puede dudarle ya: la vanidad es la pasión dominante de Consuelo; ese desmedido amor de lo aparatoso, del brillo y del lujo superficial, se revela en todos sus actos, en sus tristezas y en sus alegrías principalmente, que es donde conocemos mejor el carácter de las personas.

Y tan consecuente es consigo misma, tan sostenido está su carácter en

toda la obra, como puede verse en la  
escena sexta del acto segundo:

..... ¡bella  
edición! Fotografías  
y acuarelas de los lienzos  
de Fortuny... ¡He de comprarla!

Pormenores que parecen perdidos,  
pero no lo son, sino que contribuyen  
mucho á delinear por entero el per-  
sonaje.

En la escena veintiuna, al recibir un  
ramito de flores, en medio del cual  
viene un broche de los que llaman  
imperdibles, exclama:

¡Oh! ¡Qué agradable sorpresa!  
¡Gardenias y un imperdible!  
¡Nadie á Facunda le gana  
en buen gusto! ¡Ves que broche?

Ahí tenéis un dije que le hace olvi-  
dar sus pasadas angustias; no de otra



suerte que un juguete hace asomar de repente al semblante de un niño de dos años una alegre sonrisa, en medio de sus lágrimas.

Y es sin duda lo que más ha contribuido á producir el deleite de la belleza, cuando habéis oído el drama de Ayala, observar que las costumbres y el carácter de este y los otros personajes no se dejan conocer por descripciones — si dignas de censura en la epopeya, aquí de todo en todo insupportables — sino por la simple exposición del asunto, por sus obras y palabras (1).

El poeta, ha dicho un escritor, debe proceder como la naturaleza, relegando la explicación teórica á la ciencia.

Ni podría Ayala haber conseguido

---

(1) Véase el apéndice núm. 23.

mejor su propósito, de pintar los caracteres con más viveza ó mejor colorido, abusando de descripciones ó ajenos diálogos. Conocemos á Consuelo, en efecto, como conocemos á un amigo cuyo trato nos es familiar, y aunque no mirásemos á la escena al ver representar el drama, ni viésemos su nombre al leer la obra, sabríamos perfectamente cuándo habla, en circunstancias dadas suponemos lo que ha de hacer, y presentimos el efecto que una nueva debe causarle.

Un pintor dibuja el rostro de una persona en el lienzo; si es artista, á veces con una sola pincelada, en una sombra, en el contorno duro ó suave de una facción retrata el carácter ó la actitud de un personaje. Esto mismo hace Ayala al trasladar á su obra la fisonomía moral de Fernando, cuya

delicada pintura está hecha de mano maestra. Fernando y Consuelo son las dos figuras que más se destacan en el cuadro, por eso son las que se nos muestran más delineadas y mejor concluidas.

Ni es un defecto, en modo alguno, que los otros personajes, Lorenzo y Rita, v., gr., aparezcan menos detallados y más oscurecidos. Muy por el contrario, la exposición de los personajes en la dramática como en la épica no ha de ser—según acertada frase de un autor—una galería de retratos, sino una pintura; y sabido es que en todo cuadro el pintor observa la debida proporción, la *graduación* precisa, de modo que los personajes secundarios no oscurezcan á los principales. La claridad de la fábula sufriría con tal procedimiento y el asun-

to necesariamente tendría que embro-llarse (1):

Por eso Ayala presenta en su drama á Fernando en primer término, después de la protagonista Consuelo; en segundo término á Antonia, la madre tierna, prudente y pundonorosa, mujer de gran sentido práctico que contrasta con la futilidad de su hija: más allá á Ricardo y Fulgencio, que lógicamente aparecen delineados sí, pero con menos lujo de pormenores y de fisonomía no tan acentuada y brillante. . y por último á la servidumbre que completa el cuadro y ofrece su pintura á mayor distancia.

Claro es que la protagonista, la que reconcentra en sí todo el interés de la acción, es el preferente objeto de su

---

(1) Véase el apéndice núm. 24.

estudio y donde alardea de su primor en el colorido y fuerza de intuición en el dibujo. Al rededor de ella giran y se mueven todos los personajes; y esto con tal escrupulosidad que si Fernando habla ú obra es por Consuelo, si Antonia, Ricardo y Fulgencio manifiestan su modo de ver las cosas y se colocan en determinadas circunstancias ó atraviesan por situaciones singularísimas siempre el fin es Consuelo; y aun la servidumbre habla y sospecha, indaga y se afana para poner de relieve algún episodio de la vida de Consuelo.

Esta cualidad contribuye eficazmente, así en la poesía épica como en la dramática, á mantener constantemente la unidad estricta de la acción.



## CAPITULO IX

---

### **Prosigue el mismo asunto**

---

#### PERSONAJES

**P**oco hemos ya de decir de la pintura del segundo personaje de la obra, Fernando, porque al estudiar el nudo y fijarnos en la escena vigésima del segundo acto hubimos de hacer un estudio del carácter, vigorosamente dibujado, del amante infortunado de Consuelo.

Sólo debemos notar en él, porque nos viene muy bien para completar la doctrina en esta materia, que en los personajes deben distinguirse, como se distinguen en Fernando, el carácter y las costumbres. Punto es este muy difícil y delicado al que solo llegan los grandes artistas como Ayala.

Si como decíamos antes, hablando de Consuelo, el carácter es el conjunto de las cualidades morales de un personaje, en general, la fisonomía del espíritu, las impresiones que en la vida y principalmente en la niñez recibimos, la educación, los estudios y otras circunstancias, poderosamente influyen en el modo habitual de obrar de una persona, hasta el extremo de que en muchos casos las acciones están en contradicción con el carácter mismo.

De César, por ejemplo, sabemos que era de carácter lánguido y de constitución débil, pero la energía de su alma logró dominar su natural de tal modo, que sus acciones le revelan en la historia como el modelo más perfecto de actividad. Las noches que pasó en el campo de batalla, sin sentirse ni mostrarse débil por sus agudos dolores de cabeza bastan para darnos testimonio de lo que puede sobre el carácter natural, una voluntad constante y firme. Sócrates era impetuoso y se mostraba dulce; San Ignacio de Loyola era violento é irascible y al fin de su vida parecía flemático.

Por eso el autor dramático ha de pintar el carácter y las costumbres de los personajes.

Fernando decía en la escena cuarta



del acto primero, refiriéndose á Consuelo:

No la inquiete usted, no; quiero  
hablar con usted á solas,  
y en tanto que ella se viste...

Fernando añadía, mostrando su índole apacible, su temor de causar molestia, en la escena novena, [al dar la razón de no haber enviado aviso de su llegada,

..... tuve en cuenta también  
que llega el tren con retraso  
y que de avisarte, acaso  
fueras á esperar el tren.  
Y me daba compasión  
imaginarte, bien mío,  
falta de sueño y de frío  
y aburrida en la estación,  
..... etc.

Aquí se demuestra un carácter tierno y afectuoso, que no todos los amantes reparan en menudencias tan delicadas. Todo el diálogo que sostiene con Antonia en el primer acto, (1) demuestra lo mismo. Pues bien, este personaje, en la escena octava del acto tercero, dice á Consuelo:

..... Sí, sí,  
ya es razón de que por mí  
sufras algo; ya es razón.  
Yo padecí de mil modos;  
yo sólo, sólo y oscuro...  
Mas lo que es hoy, ¡te aseguro  
que habrá penas para todos!

¿Quién no ve aquí que las palabras de Fernando están en contradicción con su carácter?; pero, con todo, ¡qué lógi-

---

(1) Escena quinta del acto primero.

ca y naturalmente brotan de sus labios. Quien consagró su juventud á adivinar los caprichos de su amada, quien no soñó nunca con otra felicidad que la del hogar de Consuelo, no solo se ve pospuesto y despreciado, engañado y escarnecido por el objeto de su amor, sino solicitado, como si fuera un juguete, para servir á la niña de instrumento con que logre dar celos al esposo.

Es ya el colmo de la puerilidad é inconsideración de la mujer que está acostumbrada á manejar al amante á su capricho.

Pues bien, estos desvíos, esta ingratitude, esta atmósfera de desprecio necesariamente fué labrando el corazón del amante y modificando sus costumbres para con Consuelo, para con aquella loca criatura, á quien con

razón decía nuestro enamorado man-  
cebo, refiriéndose al único bien que  
le había dejado, *la conciencia*:

Era mi único sostén  
en mi desamparo triste,  
pero tú no consentiste  
que me quedara ese bien;  
y por juego y de pasada  
aniquilarlo dispones:  
dos palabras, dos renglones  
de tu mano, una mirada...  
¿no es verdad? ¡con falso halago  
matan la voz del deber, ...  
para que en todo mi ser  
fuera completo el estrago.

.....

Muerto, pues, Fernando por Con-  
suelo, siente un cambio radical en todo  
su ser y le dice:

¿No sentiste el desconcierto,  
el espanto repentino

que hasta siente el asesino  
en la presencia del muerto?

Por eso el hombre que había nacido para amarla y para unir con ella su suerte y su felicidad no es inconsecuente consigo mismo al responder á Consuelo, en la escena décima del acto tercero, cuando le pide perdón llorando suplicante:

¿Qué más quieres?  
¿Puro amor?.....  
.....  
En mí lo mataste en mí,  
¡no lo esperes, no lo esperes!

Por eso no es ya inverosímil, sino severamente lógico, ver desaparecer al antiguo amante, dejando sumida á Consuelo en un mar de desolación y en la soledad más espantosa.





## CAPITULO X

---

**Prosigue el mismo asunto**

---

### PERSONAJES

**H**AY personas en la vida real que como tienen una fisonomía vulgar, sin expresión y sin vida, están dotadas también de un carácter pobre y anémico: estos caracteres, dice Hegel con razón, no son propios de la poesía dramática. *Riqueza, vitalidad y fijeza* son las cualidades que hemos podido admi-

rar en los personajes del drama de Ayala; justamente las tres cualidades que señala Hegel.

Porque si nos fijamos en uno de los personajes secundarios, en Antonia, por ejemplo, podremos observar esa misma riqueza de colorido, esa vitalidad tan exuberante (1) que tanto nos interesa y atrae en el teatro.

Antonia es una madre anciana, de corazón hermoso y nobilísimo, de talento privilegiado, de gran sentido práctico, de paciencia inquebrantable y virtud á toda prueba.

Comprendiendo desde luego que la felicidad no consiste en el oro, dice á Fernando:

Te hablo así porque comprendas  
que yo en ocasión alguna

---

(1) Véase el apéndice núm. 25.

aguardé que la fortuna  
calificase tus prendas.

Modelo de madre prudente y consejera atinada, añade á su presuntor yerno, cuando confiesa que teme ver abatida y pobre á su familia:

Jesús, Jesús: ¡qué locura!  
¿Tan mal empezáis los dos?  
¿Quieres acaso que Dios  
te firme alguna escritura  
dándote seguridad  
de vida larga y dichosa?  
Prudencia tan recelosa  
es género de impiedad.

Esa profunda lección de filosofía popular que tan bien sienta en la boca de una anciana educada en la Religión de Jesucristo y que conserva puro el tesoro de su fe, sin que el entendimiento haya sido empañado por las nieblas de



las pasiones... sirve perfectamente para diseñar un gran carácter. A mujeres sencillas del pueblo hemos oído discutir con ese acierto y con semejante claridad (1).

Recordamos en este momento haber oído criticar en el hermoso drama de Tamayo titulado: *Lances de honor* la escena en que doña Candelaria refuta con brillantez cuantos argumentos le presenta D. Dámaso, defendiendo los desafíos. Crítica injusta, á nuestro humilde juicio. El catecismo de la doctrina cristiana enseña por sí solo esa filosofía á un alma virtuosa, y mil veces encontramos en la sociedad, y muy principalmente entre las mujeres piadosas del pueblo, máximas tan sabias y profundamente científicas, que bien

---

(1) Véase el apéndice núm. 26.

podieran ser el epifonema último de un gran tratado de Moral.

No puede negarse que Teresas de Jesús no ha habido más que una; pero al hojear los escritos de esa *psicóloga* y moralista profunda, que no tuvo más estudios que los de sus devocionarios, ni más catedráticos que el Crucifijo, vemos la prueba incontestable de la sabiduría que derrama la fe pura de nuestro Redentor en las almas sencillas y virtuosas.

Por eso no es inverosímil este lenguaje de Antonia, bien por el contrario, á través de sus palabras prudentísimas se transparenta un alma privilegiada y un sentido práctico admirable.

Fernando le opone que es propia de quien ama bien la desconfianza. Argumento que rebate y pulveriza brillantemente la madre de Consuelo:

Pues qué, ¿los demás no amamos?  
Dios manda que le pidamos  
sólo el pan de cada día,  
para que siempre pidiendo  
nadie dél se desentienda.  
Mas ya cada cual enmienda  
el Padre nuestro, diciendo:  
Señor, dignate en seguida  
y de un golpe concederme  
todo el pan que he de comerme  
mientras me dure la vida.

.....

Pero no es Antonia mujer visionaria que, estática en sus meditaciones y dejándose llevar de místicos devaneos, encubra la mal disimulada pereza con manto de religiosidad.

No, nada de eso; es una mujer creyente y activa, de ciencia práctica y extraordinaria serenidad de juicio; su confianza en Dios en modo alguno le exime de trabajar y de poner en juego

cuantos medios están á su alcance para conseguir el fin que pretende.

Y así, para concluir de expresar su pensamiento, añade:

Pues yo no he dicho jamás  
contigo pan y cebolla.

Mas ya en carrera te veo;  
tienes aptitud, saber,

y yo... ¿de quién ha de ser  
lo poco que yo poseo?

Podéis vivir con decencia.

El quererse asegurar  
de todo, es como tratar

de burlar la Providencia.

Trabajad, cumplid los dos  
vuestro deber y adelante,

que al fin siempre lo importante  
se queda en manos de Dios.

¡Qué riqueza de colorido en este carácter! ¡Qué nobleza de ideas! ¡Qué tino en los consejos que envuelven un tratado de filosofía moral! Después de

hacer todo lo que el hombre puede, usando de su libertad, considere y entienda que todos los eventos están colgados de la Voluntad divina y moderados por su paternal Providencia.

Ni es esta plática de Antonia inspiración del momento, sino expresión de las ideas y afectos que se han grabado indeleblemente en su alma. En todas las circunstancias de la vida es la primera en aplicarlos. Así en la escena octava, cuando Fernando, refutando á Fulgencio, responde que, aunque no tiene fortuna, se casa con Consuelo porque confía en su trabajo, repone oportunamente Antonia:

y sobre todo en el cielo.

Quando corrigiendo el excesivo amor á figurar y el servilismo de la moda

que advierte en su hija, le responde dulcemente á sus deseos de adquirir cuadros y pinturas costosas, sin contradecirla con dureza, le amonesta con este discurso: (1)

..... No ha mucho  
que absorta ..... contemplaba  
*La Santa Isabel*, un cuadro  
de Murillo .....  
.....  
..... ¡Qué dulzura,  
qué compasión tan cristiana,  
qué abnegación, qué modestia  
resplandecen en la Santa!  
¡Qué noble desprendimiento  
de vanidades mundanas!  
Es reina, es joven, es bella  
y se acerca y toca y palpa  
los harapos del mendigo  
¡y del leproso las llagas!

---

(1) Véase el apéndice núm. 27.

Y cuanto más se aproxima  
á las miserias humanas  
más radiante su figura  
á los cielos se levanta.

*Esto sí que es de buen tono  
y esto es lujo y elegancia.*

Ved aquí la intuición de madre comprendiendo perfectamente el defecto capital de su hija, y procurando sacar de su misma pasión dominante un medio poderoso para curarla.

*Esto sí que es de buen tono  
y esto es lujo y elegancia.*

El buen tono, la elegancia y el lujo pueden perder á Consuelo si por ellos sacrifica su conciencia y olvida su deber. El buen tono, el lujo y la elegancia son los fantasmas que la enloquecen. Por eso su madre, deseando convertir en triaca la ponzoña, le enseña

y muestra dónde está el lujo bien entendido, la elegancia no viciosa y el buen tono apetecible y digno.

\*  
\*\*

No es, por otra parte, Antonia de esas madres que, ciegas por el amor, ven de color de rosa todos los actos de sus hijos: enamorada de Consuelo hasta el extremo de haber sacrificado á ella su existencia, de haber cifrado sólo en su hija todos los afectos de su alma, dispuesta á consumir su salud y vida, como las consumió más tarde, por no turbar un punto la felicidad de su querida prenda, no por eso vuelve la espalda á la justicia, sino que por el contrario, defiende á Fernando en contra de Consuelo, concluyendo la escena undécima del acto primero con estas



palabras, al oír que llega el burlado amante:

..... aquí te quedas,  
soporta tú sus miradas.  
*Ten valor ya que le vendes  
y díselo cara á cara.*

Y añade con entereza, en la escena diez y siete, á la hija veleidosa é informal esta expresión tremenda:

..... Dale al menos  
*dignidad á tu traición.*

Riqueza admirable de carácter que se sostiene hasta el fin y es en todas las múltiples vicisitudes del drama *consecuente* siempre consigo mismo.

Herida de muerte desde entonces la madre, de clarísima inteligencia y delicado y nobilísimo corazón, da una muestra más elocuente aún de su ca-

rácter con el silencio que la prudencia le impone y el amor le señala, siempre al lado de su hija, disimulando su honda pena para que, si mina su existencia, no nuble la alegría de Consuelo en los días más bonancibles, ni aumente su pesadumbre desde que con la desgracia comienza á recorrer el camino de la expiación.

No puede menos de odiar á Ricardo, como seductor y adúltero, pero le defiende y excusa, como esposo de su hija:

... Ni está en esa carta  
tan probado su delito.  
Son obsequios inocentes  
dar flores á los artistas.

.....

Admira la fuerza de razonamiento y el derecho de Fernando, y sin embar-

go se esfuerza por conseguir que desista de sus propósitos de venganza (1).

FERN. Me llaman y vengo aquí:  
darla la respuesta quiero  
en el rostro.

ANT. ¡Ah!

FERN. ¡Sí!

ANT. ¡Primero  
pondrás las manos en mí!  
en mi cara...

FERN. (*Retrocediendo*) ¡Yo!

ANT. ¿Pues qué?  
¿No intentas furioso un hecho  
que del rencor de tu pecho  
al mundo noticia dé?  
¿Pues cuál hay que mejor cuadre  
al furor que te espolea?  
¡Ten valor y abofetea  
la memoria de tu madre!

Este es un carácter. He ahí un per-

---

(1) Escena octava del acto tercero.

---

sonaje eminentemente dramático, que en ninguna parte de la obra se desmiente ó contradice, sino que siempre se muestra con esa consecuencia lógica y natural, propia de los diseños enérgica y magistralmente trazados.





## CAPITULO XI

---

**Prosigue el mismo asunto**

---

### PERSONAJES

**Y** si á la brillante pintura de los caracteres se añade que Ayala, en su obra, tiene el tino singularísimo de presentar el contraste que hace resaltar más la bondad y entereza de sus personajes, poniendo al lado de ellos otros de condiciones opuestas y encontrados propósitos, habremos se-

ñalado una nueva causa del placer estético que nos produce *Consuelo*.

Fernando, por ejemplo, ya por sí sólo está admirablemente dibujado, pero ¿cuánto más no resalta su figura al lado de Ricardo?

En la escena duodécima se da á conocer Ricardo en las primeras palabras que pronuncia... ligero, informal, vanidoso, embustero, sin corazón ni delicadeza, egoísta. Habla con Consuelo y atropelladamente comienza:

Dime, ¿es cierto  
lo que ahora Fulgencio acaba  
de contarme? ¿Que tu madre  
tal vez se oponga?

.....

Y como pasmado de que haya una mujer que busque para su hija más

felicidad que las riquezas y el lujo, asombrado de que un compromiso anterior pueda ser obstáculo para el joven que dispone de unos cuantos billetes de Banco, prosigue:

¿Qué anhela? ¿Sabe quién soy?  
¿Conoce mis circunstancias?

Inmediatamente el espectador recuerda que el amante de Consuelo había manifestado su corazón, en la escena quinta, al decir con tanta verdad y modestia á Antonia:

..... es muy grato el primer fruto  
de nuestra propia fatiga,  
y más grato y más suave  
aún puede ser, si consigo  
que lo disfrute conmigo...  
¡Ay Antonia! ya usted sabe  
cuál es el fin que procura  
mi ardiente desasosiego;



temblando de gozo llego  
al templo de mi ventura.

Cotejad el insolente lenguaje de Ricardo, cuando prorrumpe en estas exclamaciones, por ver que Antonia no le acepta sin vacilar:

..... ¿para quién te guarda  
tu madre? ¿Qué amor de madre  
es el suyo?.....  
..... etc.

con esta sentida frase de Fernando, hablando de la dicha que le espera si se casa con Consuelo:

..... y aunque tengo el dulce sí  
de la prenda de mi amor  
y el afecto protector  
que siempre á usted merecí, (1)  
y aunque por ella he vivido  
solicito y anhelante

---

(1) Habla con Antonia.

como el pájaro que amante  
busca las pajas del nido,  
hoy me confunde y espanta  
mi propio bien, y sospecho  
que sin razón ni derecho  
aspiro á ventura tanta.

Ricardo se admira de que á él no ceda todo, de que no sean postergados los más sagrados deberes y los compromisos más solemnes, ante su simple deseo; Fernando, aun teniendo la palabra empeñada de Consuelo y Antonia, se asombra de una ventura tan grande, que no cree merccer. Ricardo juzga vender un favor, dar una limosna, al pedir la mano de su novia; Fernando, en frase preciosa, donde late su amoroso y noble corazón, nos revela su sentimiento al decir:

Con temor la solicito  
porque dicha tan inmensa

más que premio y recompensa  
es siempre don gratuito.

\*  
\*\*

Las luces y sombras sabiamente combinadas dan el tono bello y agradable al cuadro: aquí Fernando es la luz, cuyo brillo realza la sombra, representada por Ricardo.

Y notemos, como notará en seguida el público que presencie este drama, que ese pobre Fernando, que mira como inmerecido premio el amor de Consuelo, á quien ofrece su alma entera, es el joven pundonoroso y honradísimo que desechó el negocio tan lucrativo que le proponía Fulgencio, por considerarlo indigno de su virtud; el que, llevando su escrupulosidad hasta el grado más meritorio y más

digno, llegó á decir en la escena séptima:

Y aun yo, mi dulce Fulgencio,  
cumpló á medias mi deber,  
sólo á medias, con volver  
la espalda y guardar silencio.  
Viendo el engaño á ojos vistas  
debí atropellar por todo  
é informar de cualquier modo  
á los pobres accionistas,  
de aquella estafa evidente;

mientras que el fatuo galanteador de Consuelo, el que á todos desprecia y á nadie se subordina, es el que retrata Fulgencio en este diálogo:

FUL. Ustedes dos han tratado  
á Ricardo.

FERN. ¡Si!

ANT. Le he visto  
en casa de usted.

FUL. Bien quisto,

intachable, respetado.  
Pues le llevé tu deshecho;  
tomó acciones y ahí lo tienes:  
no hay en Madrid unos trenes  
más bizarros.....

.....

Estos son los dos hombres, al vivo retratados, que aspiran á la mano de Consuelo. Por eso Fernando, que ama de veras, que tiene la conciencia del deber y la idea pura de la familia, que sabe la misión sacratísima del esposo y del padre, añade con gran convencimiento:

Mas, no era posible Antonia  
que yo á mi novia ofreciera  
fortuna, cuyo cimiento  
es.... ya sabe usted cuál es....

Por eso Ricardo, al decirle Consuelo que la palabra empeñada tiene mucha

importancia á los ojos de su madre, consecuente consigo mismo exclama:

¡Bah! ¡Lilailas,  
ñoñerías!

demostrando el estrabismo moral que padece y la obcecación lamentable de su espíritu.

Ya los personajes pintados tan admirablemente predisponen por sí mismos para escenas emocionantes é interesantísimas en el drama, sin que necesite el autor desnaturalizar las situaciones, ni exagerar los caracteres, ni acudir á casualidades inverosímiles á que lleva el deseo de singularizarse y llamar la atención á autores dramáticos poco felices ó de cortos alcances.

Así, mientras Fernando se admira de que Ricardo, aún por un negocio, que juzga perentorio, abandone su ca-

sa... el marido de Consuelo concluye convencido:

..... ¿Pues no he de ir  
si á París se marcha Abela?

Ni es de extrañar que en el acto segundo el amante desdeñado, á pesar de la conducta villana de Consuelo, á pesar de verse víctima de la ingratitud y la vanidad de aquella mujer, se indigne profundamente cuando sabe que Ricardo la trata mal, y llore y sienta en el alma el abandono de la que fué su novia, mientras que el esposo cínicó y grosero al oír á Fulgencio:

Si llega á saber...  
contesta furioso y enérgico:  
¡Pues debe  
ignorarle, aunque lo sepa!

Y es, por último, muy natural que si Fernando, solícito y cariñoso, hasta

se privaba del placer de avisar su llegada á Consuelo por no hacerla sufrir la molestia de que se levantara una hora antes y cogiera frío en la estación, Ricardo, por no privarse del deleite criminal que le aguarda á la puerta de su casa, deje desmayada y bañada en lágrimas á su inocente esposa, murmurando muy satisfecho:

¿He de disculpar mi ausencia  
con que llora mi mujer?

Y para que se vea toda la importancia que tiene en la poesía dramática la pintura exacta, enérgica y rica de los caracteres, para que se comprenda que, así dibujados los personajes, son los que dan, por sí solos, margen al poeta para situaciones brillantísimas, donde el interés llega á su grado máximo, detengámonos, pa-



ra concluir este punto, en la escena octava del tercer acto, tal vez la más hermosa de todo el drama, y podremos observar que Fernando y Antonia, magistralmente retratados, plétóricos de vida y exuberantes por la viveza y realidad psicológica que en ellos se encarna, dan origen á un conflicto eminentemente dramático que arranca la admiración y la simpatía de los espectadores.

Fernando, hostigado ya hasta la crueldad por Consuelo, que con la felicidad y el amor le ha robado la conciencia, se presenta en casa de Ricardo para obedecer á la cita de su amada, según más arriba estudiábamos, pero, al conocer que es juguete de los antojos de Consuelo, siente herida la fibra más delicada de su corazón, y ya por fin, agotada su pacien-

cia, anhela vengarse en el inicuo é infame esposo.

Mas en este momento, y cuando grita frenético:

La sangre á tus propios ojos  
ha de correr, y manchar  
esta riqueza, este tren,  
precio vil de tu falsía...

..... llama Consuelo á su madre, como último recurso, y al entrar Antonia en escena surge la bella é interesantísima *situación* que merece nuestro detenido estudio.

#### ESCENA VIII

(del acto tercero)

CONSUELO, ANTONIA, FERNANDO

ANT. Habla, dí.

CONS. Fernando entró...

- No quiere marcharse. Intenta...
- ANT. ¿Y eres tú, tú, quien afrenta  
la casa en que vivo yo?  
Dí: ¿qué designios te obligan  
á entrar y arriesgar la fama?
- FER. Esa mujer que me llama;  
ella y él; que ellos lo digan.
- ANT. ¿Tú? (*A Consuelo.*)
- CONS. Yo escribí, madre mía,  
ante mi esposo un papel  
sin intención de...
- FER. Sí; y él  
con intención me lo envía.

Nótese bien la equivocación verosímil y lógica de Fernando, que cree que Ricardo con mala idea y perverso propósito le ha enviado el billete de su mujer; esta equivocación es un nuevo resorte que complica más el episodio y enardece la cólera y embriavece la pasión del amante despreciado.

Sigue, por consiguiente, en el colmo de la indignación Fernando:

Darle la respuesta quiero  
en el rostro

ANT.

¡Ah!

Comprende Antonia la difícilísima situación en que una imprudente ligereza de su hija y un arranque de cínico desdén de Ricardo han colocado al inocente mancebo. Consuelo, como siempre, es una mariposa: Ricardo es un reptil: Fernando, al fin, aunque virtuoso, es hombre que siente revelarse en su alma herida y hollada las pasiones.

La madre anciana comprende de un solo golpe de vista esta situación y acude á un supremo recurso para evitar el conflicto. Encarada con Fernando, y haciéndole ver cómo ella, sin

culpa, es la que sufre horriblemente en trance tan crítico, le propone con amarga ironía que la abofetee primero, que para saciar su ira y dar noticia al mundo del rencor de su pecho, hiera en su rostro de anciana, débil y moribunda, la memoria de su misma madre. A Ricardo esta elocuente alocución no le conmovió, pero á Fernando....., bien conoce la madre de Consuelo la nobleza del corazón de Fernando.

Calmado así el irritado joven, puede entonces aconsejarle Antonia, como tantas veces lo ha hecho; le deja hablar para que desfogue su pasión:

FERN. No bastó de un alma esclava  
vender la pasión más pura;  
su perjurio... mi amargura  
era poco... no bastaba...

y del mal que ella causó  
haciendo desprecio impío ..  
.....

pero ya observa que crece y se agiganta por momentos la exaltación de Fernando con el relato de la villana ligereza de su hija, y por eso oportunamente le interrumpe, mientras le toma cariñosamente una mano y le abraza á un tiempo mismo con verdadero afectó maternal y con atinada cordura, por estas palabras:

Tienes razón, hijo mío,  
tienes razón. Pero yo,  
yo que conservo en mi pecho  
grabada tu desventura,  
que te amé con la ternura  
de madre, ¿yo qué te he hecho?  
.....

Al hablar Antonia va notando el

efecto que sus palabras producen en Fernando, y sigue:

Yo, que animé tu virtud,  
que lloro el mal que te aqueja,  
¿no tengo porque soy vieja  
derecho á tu gratitud?  
¿Sólo ya la ancianidad  
su flaqueza representa  
y es estímulo á la afrenta?  
¿Es que de esta sociedad  
en el alma corrompida  
ya sólo efecto produce  
la belleza que seduce  
ó la fuerza que intimida;  
y otras razones son vanas  
aunque el deber las ordenc?  
¡Ay triste del que no tiene  
más defensa que sus canas!

El argumento, sabiamente presentado y con exquisita prudencia dirigido al corazón, despierta necesariamente en un alma noble, como la de Fernan-

do, el olvidado respeto á la ancianidad virtuosa; por eso ya empieza á conmovirse, ya cede, ya se blande, y para este momento reserva la madre el último golpe, que es el decisivo:

ANT. Si esto es así,  
no me lo digas, Fernando.  
Acaso te estoy hablando  
por última vez.

Aquí ya el corazón de Fernando se siente impotente para rebelarse; la oposición ruda le hubiera alentado; la súplica de una moribunda le domina y subyuga. Por eso termina con esta frase que tan al vivo retrata su estado psicológico:

¡Triunfa el crimen! ¿Quién lo duda  
si hasta le prestan su ayuda  
la virtud y la bondad? (1)

---

(1) Véase el apéndice núm. 28 sobre el número de personajes, etc.







## CAPÍTULO XII

---

### **Plan, estilo y versificación en la poesía dramática**

**S**I comparamos la extensión material del drama de Ayala con la extensión que suelen tener las composiciones épicas, observaremos inmediatamente que es mucho menor; incomparablemente más reducida. Y es que la naturaleza intrínseca del argumento en *Consuelo*, y lo mismo puede decirse de todas las obras dramáticas,

su argumento muy menos grandioso que el de una epopeya, y, por otra parte más sencillo, así lo reclamaba evidentemente.

Además Ayala—como sabéis—escribió su obra, no para que se leyera en el retirado gabinete, durante varias noches de ocio, sino para que se representara en el teatro; y claro aparece que si fuera la acción larga, como el *Ramayana* ó la *Iliada*, ni habría actores que pudieran representarla, ni espectador que tuviera paciencia para oirla. ¿Quién, por otra parte, en las breves horas que permanece en el teatro, podría comprender debidamente la fábula de una extensión como la épica, ni darse cuenta circunstanciadamente de sus múltiples pormenores?

Ya sé yo que hay dramas ingleses

y alemanes muy más largos que *Consuelo*, pero á nosotros nos parecerían interminables, y otra de las reglas del artista es acomodarse al carácter del país donde vive, único medio de conseguir el fin que se propone, que es agradar con la expresión de la belleza. Díganlo si no las sátiras bien intencionadas y las picantes caricaturas que desterraron para siempre esos dramas excesivamente prolijos que no hace mucho tiempo se ensayaron en Francia y en España.

\*  
\* \* \*

Expuesto ya perfectamente el argumento, conocidos los personajes, esbozado el cuadro con las situaciones que despiertan vivamente el interés en el público... habéis presenciado una par-

te entera, de la composición dramática, cuando habéis visto que Antonia y Fernando son rechazados por Consuelo, que el amante generoso y la madre tiernísima ven eclipsarse el sol de felicidad que les iluminara de lleno, en el momento que la hija loca va, en pos de sus vanos ideales, á buscar en Ricardo los mal adquiridos tesoros que trastornaron su juicio.

Hemos simpatizado con Fernando, hemos sufrido con Antonia, nos ha indignado el proceder de Consuelo, á quien compadecemos. El principio de la acción ha terminado con aquellas palabras:

FERN. Esto es hecho, la he perdido  
para siempre.

ANT. ¡Ay! yo también.

Lógicamente el argumento mismo

exige aquí descanso; aquí por consiguiente, donde vosotros cerraríais un momento el libro para recapacitar sobre el asunto y para emprender luego nuevamente la lectura, debe interrumpirse la representación por algunos instantes: esto es un acto ó una jornada. Tales descansos se llaman intermedios, durante los cuales el ánimo del espectador se distraía antiguamente con música ó baile.

Lo mismo que hemos razonado con la primera parte ó acto primero de *Consuelo* podríamos discurrir examinando el período álgido del nudo, y veríamos entonces naturalmente exigido el segundo descanso, y el intermedio segundo, hasta que en el acto tercero la acción dramática se desenvuelve en bellísimo desenlace con aquellos versos:

RITA. ¡Ha muerto!

CONS. ¡Muerta! ¡Dios mío,  
qué espantosa soledad!

Además de ser este medio, de dividir la obra dramática en actos, tan natural como hemos probado, es un recurso para el poeta, que no sólo le ayuda para presentar con mayor claridad el argumento, sino que le sirve también para suponer transcurridos los hechos insignificantes y menos propios ó indignos de la poesía, para el cambio de decoraciones, y para que, sin menoscabo de la verosimilitud, pasen los días ó los años que convengan al desarrollo del plan.

La naturaleza misma de la acción presentada vemos que señala en *Consuelo* la división en *tres actos*. Ni se podría suprimir uno sin mutilar ó condensar oscuramente el asunto, robán-

dole situaciones necesarias al conjunto, bellísimas é integrantes; ni tampoco se atrevería nadie á añadir otro acto, sin desfigurar la acción con un aditamento inútil é importuno. Al quedarse Consuelo sola, desamparada, recibiendo el castigo de su culpa y saboreando el amargo dejo del remordimiento, la acción naturalmente ha concluído, la expectación del público termina, y el interés ha sido plenamente satisfecho.

No hay uno de vosotros á quien preocupe poco ni mucho la vuelta de Ricardo, ni el trato que da en adelante á Consuelo y que fácilmente en todo caso se adivina, ni menos aún el proceder ó la suerte de Fernando; todo esto pudiera servir para un argumento nuevo, para otra acción distinta, pero la expuesta, la que constituye nuestro drama, ha terminado ya.



De aquí se deduce evidentemente que toda regla sobre el número de actos en la poesía dramática es arbitraria y oficiosa; lo único que puede decirse es la costumbre que ha prevalecido en los diversos teatros. Continua propiamente era la representación en el teatro griego (1); de los latinos sabemos que casi siempre dividían la tragedia y comedia en cinco actos; no otra cosa indican los famosos versos de Horacio:

*Neve minor, n' u sit quinto productior actu  
Fabula quæ posci vult et spectatq̄ reponi,*

que, en nuestro sentir, no significan un precepto cerrado, que en ningún modo se aviene con la clarísima inteligencia del vate inmortal de Ve-

---

(1) Sólo en las *trilogias* hay actos verdaderamente distintos.

nusa, sino un aviso para conseguir que una fábula se represente muchas veces, por ser ese el gusto de los latinos.

Y, aunque volvemos á repetir que toda división en actos es convencional y sólo debe encontrarse en la naturaleza misma de la obra, no hemos de dejar de consignar que justamente se inclina Hegel más á la división ternaria; en efecto, si todo drama ha de tener principio, medio y fin, ó exposición, nudo y desenlace, parece que esta sola consideración funda cumplidamente la división de la obra en tres actos.

Lo que sí hemos podido deducir del exámen de *Consuelo*, es que cada acto ha de tener sustantividad é integridad relativa; constanding á su vez de exposición, nudo y desenlace, aunque éste

no ha de ser—claro es—total, sino parcial, presentando en germen y en embrión nuevas dificultades que en un acto sucesivo hayan de desarrollarse. (1)

\*  
\* \*

Esas entradas y salidas de los personajes que habéis visto en el drama analizado, cuando Fernando, verbi gracia, llega de camino, cuando se anuncia Fulgencio, cuando aparece Consuelo, con sorpresa de todos, se llaman escenas, que como subdivisiones de los actos, deben formar á su vez un todo regular.

---

(1) Dice Marmontel que puede compararse la accion al pólijo, cuyas partes, después de cortadae, constituyen cada una, por separado, un pólijo vi-viente completamente organizado.

Si habéis observado cada escena de *Consuelo*,—y para fijar la imaginación, concretémonos, por ejemplo, á la tercera, cuando Fernando y Antonia tratan de su felicidad futura—habréis, sin duda, notado que influye notablemente en el curso de la acción, qué tiene sustantividad propia, que acentúa los caracteres, que fija la situación de los personajes. Si así no fuera, la escena sería inútil, un apéndice, una redundancia en la obra.

¿Extensión? Muy varia, como habéis observado, porque son más ó menos largas, según lo exige su misión especial. Esta tercera del primer acto que nos ha llamado la atención, es larga porque el asunto así lo exige; muy corta la última del drama, por no necesitar más que de contadas frases para desenlazar cumplidamente el nudo.

No hay en toda la obra una entrada ó salida de personajes que no esté *justificada*, ni que obedezca sólo á capricho del poeta. Fernando es esperado; Consuelo entra, después de componerse, á saludar al vecino y se encuentra con su antiguo novio, dando lugar á una peripecia bellísima, etc. Y no es, como torpemente hacen algunos autores, que el autor exprese candorosamente los motivos, no; es que el público los ve y comprende por el desarrollo del argumento mismo.

Consuelo es la protagonista y sin embargo, tarda bastante en aparecer en escena, sin que por eso pierda nada la acción; antes por el contrario, las escenas anteriores preparan la salida de la novia de Fernando, excitan el interés y sostienen admirablemente la expectación, siendo de mayor efecto la

presencia de la hermosa hija de Antonia. Lo cual demuestra que no anduvieron acertados los preceptistas que exigían indispensablemente la presencia de los actores principales desde el principio de la obra, y que sabiamente dice Manzoni que no debe aparecer ningún personaje hasta que la acción lo reclame, así como puede desaparecer desde que en el progreso y desarrollo del argumento deje de ser necesario.

Entre otros muchos ejemplos que pudiéramos citar, recordamos á este propósito que Sófocles en su hermosa tragedia *Antígona* no presenta ante el público á Hemón hasta la mitad de su obra.

Otra advertencia para concluir lo perteneciente á las escenas dramáticas. Dice Lope de Vega que no debe

quedar nunca el teatro sin persona que hable, ó si queda sea muy pocas veces y con extraordinario motivo, porque «se inquieta el vulgo y la fábula se alarga».

De ordinario es, en efecto, muy digno de tenerse en cuenta este consejo, y no es preciso esforzarse mucho en probar lo que por sí mismo es tan claro; pero no ocultaremos que hay situaciones y circunstancias en que la soledad de la escena ó el silencio de los interlocutores puede producir efectos muy dramáticos. Sirva de ejemplo, en el hermoso drama de Martínez de la Rosa, titulado *La conjuración de Venecia*, la escena segunda del segundo acto, cuando al esconderse tras un sepulcro en el panteón de la familia Morosini los espías, entra Laura sola, vestida de blanco, suelto el cabello y

con una lámpara antigua en la mano. Muy oportuna es una ligera interrupción para acrecentar el interés en el público, así como el silencio de Laura, mientras penetra en el panteón, dejando ver su miedo y zozobra, y escucharse únicamente el ruido de sus propios pasos, que le infunden pavor.

Ved el drama *La Huérfana de Bruselas*, arreglado del francés por Juan Grimaldi, en el acto segundo, escena décimacuarta, cuando Walter descende por la tapia y examina por la escena si alguien le escucha ó le mira. Antes de lanzarse al pabellón de la granja, donde reposa la marquesa, á quien asesina, es necesaria una escena muda, sólo interrumpida por los truenos y relámpagos, después de haberse retirado á descansar señores y criados,



y primero que penetre el asesino con precaución, buscando á la huérfana Cristina (1).

\*  
\* \*

Ya habéis observado en el examen de *Consuelo* que la forma propia del drama es el diálogo, como necesariamente se desprende de la naturaleza misma de la obra. Ni deben considerarse, á nuestro juicio, como licencia poética (según ha dicho un autor) los monólogos y apartes que son necesarios en las obras dramáticas: porque, á través de la acción externa, debe aparecer el corazón humano, sus vacilaciones, sus luchas, sus afectos, todo

---

(1) Véase el apéndice núm. 29.

lo cual se descubre muchas veces por los apartes y monólogos.

Sin los apartes, por ejemplo, no hubiéramos conocido, en la escena octava del acto segundo, que Consuelo y Fulgencio están de común acuerdo conjurados contra Fernando y Antonia y tienen concertada la boda con Ricardo. Sin el monólogo de la escena vigésima, en el acto segundo, se nos hubiera privado de conocer con lujo de pormenores la lucha interna que la carta de Consuelo produce en el alma de Fernando.

Esos afectos íntimos que—según expresión de Shakspeare—quisiera ocultar el hombre á su propia conciencia, sólo aquí pueden acrecentar notablemente el interés del drama.

Se introducen á veces narraciones y descripciones; en la escena undé-

cima del primer acto hablan Antonia y su hija, y Consuelo dice á su madre:

Dí, mamá, ¿no te agradara  
que fuese tuya una quinta  
espaciosa é inmediata  
á Madrid, con pabellones...  
..... etc.

en la que con vivos colores describe y pinta una hermosa finca de placer, con flores y plantas; pero, ¿qué notamos en ella? La descripción es corta y concisa; forma parte del diálogo y sólo se hace como medio, sin que el poeta dramático, como el épico, se extienda largamente regalándose en la pintura ó haciendo alarde de las imágenes y dicción poética que la abrillatan.

En la escena quinta de este mismo acto hay una *narración*:

FER. ....  
Sali resuelto á la calle;  
llegué á su casa impaciente;  
subí; entré... tengo presente  
hasta el último detalle.  
Usted, un libro en la mano,  
allí rezaba ó leía,  
y Consuelo, que aquel día  
estrenaba su piano,  
las téclas estaba hiriendo  
muy sorprendida y risueña  
de que mano tan pequeña  
moviese tan grande estruendo...  
..... etc.

No es defecto, como veis, en el drama, puesto que sólo así conocemos los hechos que no se desarrollan en la escena y á presencia del espectador, precisos, sin embargo, para la inteligencia del argumento. Pero notemos cómo aquí esta misma forma narrativa está como embozada por el diá-

logo que la corta y vivifica. Es, por consiguiente, esencialmente distinta de la narración épica.

Y debe el autor dramático suplir estas descripciones y narraciones, en cuanto pueda, ya con las decoraciones, que son tan poderoso auxiliar en el teatro, ya con el diálogo mismo de los interlocutores. Fijémonos en que Ayalá no necesita describirnos el carácter de Consuelo cuando aparece en escena. Ya por diálogos anteriores sabemos todos que es bella, delicada, buena, aunque luego su proceder la descubra superficial, vana y voluntariosa. Ese es el talento del poeta dramático.

Por lo mismo, el diálogo que nos agrada en el drama, es el vivo y cortado, que imita mejor las conversaciones de la vida real; ese diálogo que

se desliza y corre apresuradamente con animación, interés y ardor siempre crecientes. Vedlo en la escena novena del segundo acto:

FULG. Pues bien; acepta un remedio.

RIC. ¿Cuál es?

FULG. Poner tierra en medio.

La empresa de que los dos  
somos consejeros, tiene  
hoy en París importantes  
negocios...

RIC. Sí, y apremiantes;  
y está acordado y conviene  
que uno de nosotros parta.

FULG. Hoy pensaba proponerte  
á Fernando.

RIC. ¿Sí? (¡Qué suerte!)

FULG. Ya tengo escrita la carta  
credencial. El va á venir.

RIC. ¿Y firmará?

FULG. De seguro.

Pero tú, ¿te irás?

RIC. Lo juro

FULG. ¿Te irás?  
 RIC. Pues no me he de ir  
 ¡Si á París se marcha Abela!  
 FULG. ¡Demonio!  
 RIC. Y tiene interés  
 en que le acompañe un mes.  
 FULG. Pues digo...  
 RIC. Y tanto lo anhelo  
 ..... etc.

Sería intolerable en la poesía dramática la amplitud y la pompa del estilo épico; los raptos líricos sacarían el drama de quicio. Y si las digresiones y extensas comparaciones son alabadas en la epopeya, aquí serían un grave defecto, como lo es todo cuanto no esté íntimamente relacionado con el fin de la obra. Todos los juegos de imaginación y pomposas descripciones de nuestros clásicos redundan en sus obras, las desfiguran y roban el interés dramático.

En cuanto al lenguaje y estilo apenas puede decirse una sola palabra. El carácter, la naturaleza y la situación de los personajes han de dar la norma; y siendo estas condiciones tan varias, vario ha de ser también el estilo, acomodado siempre al fin de la escena que se representa (1). Pero lo que sí es necesario en toda obra dramática es la naturalidad y la sencillez en el lenguaje que ha de hermanarse con la nobleza, con la poesía en la dicción y á veces con la profundidad en expresar valientemente los afectos más apasionados, como lo hace Ayala.

Claramente se desprende de lo que sabemos de la poesía en general que es muy más propia la versificación que la prosa, en igualdad de circunstan-

---

(1) Véase el apéndice núm. 30.



cias (1). Pero sí debe advertirse que estrofas líricas y combinaciones demasiado musicales son impropias del drama. Ayala ha comprendido esto muy bien, y por eso emplea con la *facilidad* y *soltura* que hemos observado, el verso octosílabo, asonantado á veces, combinado otras en armoniosas redondillas.



---

(1) Véase el apéndice núm. 31.



## EPÍLOGO



**H**EMOS terminado el estudio práctico de la poesía dramática en la hermosísima obra de Ayala y no voy á ser yo quién os dé ahora la definición de este género poético, porque estoy seguro de que, habiendo seguido con atención este análisis, no habrá uno sólo de los lectores que no pueda darla precisa y atinada.

Si la definición, en efecto, como indica el mismo vocablo, determina y limita el concepto de lo definido, ocurre preguntar: ¿hemos hecho otra cosa que limitar y determinar el concepto de la dramática durante todo este estudio? La poesía dramática queda por lo tanto cumplidamente definida.

Ahora bien; todos sin duda habéis oído hablar de comedias, de tragedias y de dramas, todos conocéis que dista mucho la obra magnífica y majestuosa que representa María Guerrero en el Teatro Español, de la regocijada y ligera que Nieves Suárez interpreta en el Teatro Lara. ¿Podríais confundir *El hombre gordo*, de Bretón de los Herreros, ó *Aprobados y suspensos*, de Vital Aza, con *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, ó con *El Trovador*, de García Gutiérrez?

Dentro, pues, de la poesía dramática, cuya esencia y naturaleza hemos examinado, ¿qué es Consuelo? ¿A qué subgénero pertenece?

Sigamos analizando, según nuestro método, y vosotros mismos me daréis la respuesta.

Pero como los vocablos y las denominaciones han de explicarse y, para entendernos, es preciso fijar bien el sentido que se ha dado á las palabras, necesitamos antes examinar y determinar el alcance de las voces, que en mil ocasiones se confunden lastimosamente, comedia, tragedia y drama.

Los antiguos dieron el nombre de tragedia, que etimológicamente (de  $\tau\rho\acute{\alpha}\gamma\omicron\varsigma$ =macho cabrío y  $\psi\delta\eta$ =canto) vale tanto como canción del macho cabrío, á la representación de una acción grande é interesante que tiene por ob-

jeto excitar el terror y la compasión. (1)

Aristóteles dió el nombre de trágico «á lo que por medio del terror y de la compasión purga los ánimos de esta y otras pasiones». Y aunque estas palabras del Estagirita se han interpretado de muy distintas maneras, creyendo unos que con la tragedia quiso el autor de la *Poética* que se quitara la parte dolorosa y amarga que tendría la realidad, asegurando otros que sólo pretendía el gran maestro dar á entender que el alma en este espectáculo se debilita con la compasión y que la costumbre de aterrorizarnos nos permite conservar en

---

(1) Nos llevaría demasiado lejos el deseo de historiar aquí el origen de la tragedia que se remonta al ditirambo, á las fiestas que se celebraban en honor de Baco, degollándose en ellas un macho cabrío.

todo evento íntegro el imperio de nuestra voluntad, y sosteniendo los más que los efectos saludables que causa en nuestro espíritu la vista de grandes calamidades, producidas por desenfrenadas pasiones, son parte para que nos reprimamos y encaucemos en el álveo del deber... de cualquier modo que queramos nosotros explicar la expresión del preceptista griego, es lo cierto que la tragedia—en el sentido clásico—ha necesitado siempre, como elementos esenciales, grandeza de acción, carácter heroico de los personajes y sostenida elevación del estilo y de la versificación.

Prescindimos de la observancia de las unidades y de la sencillez de la trama dramática por creer que tales exigencias fueron completamente arbitrarias, aunque cumplidas por la es-

cuela clásica. Pero basta lo señalado para nuestro propósito y para aplicar estos conocimientos al análisis de *Consuelo*.

Si recordamos el argumento de esta obra dramática notaremos que la acción no tiene esa grandeza exigida, sino que por el contrario es modesta y sencilla, no desarrollándose en medio de luchas nacionales y conflictos que afectan á todo un pueblo, deslizándose más bien en el seno de una privada familia, cuyos personajes, lejos de aparecer con heroicidad de carácter, muestran sólo ese choque de pasiones más interesante porque es más verosímil, más natural y menos distanciado de lo que observamos en la vida con harta frecuencia.

Escenas como las que hemos estudiado en *Consuelo*, arrancadas por

Ayala á la realidad, pasan todos los días, no sólo en las casas que señala el público como sombreadas por la desgracia, sino en otras muchas que aparentan alegría y mentida felicidad.

La obra, por consiguiente, que tenemos por modelo, no es tragedia.

No basta que *Consuelo* tenga el desgraciado desenlace que lógicamente se desprende de la acción misma para que por esto pueda llamarse tragedia: es más, aunque rompamos los estrechos moldes del añejo clasicismo y demos un concepto más amplio á la tragedia, todavía notaremos diferencias esenciales entre una obra verdaderamente trágica y la que ahora examinamos.

Porque, en efecto: prescindiendo de esas condiciones caprichosas de la escuela francesa, ¿cuál es la esencia de



una obra que no solamente tenga rasgos y elementos trágicos, sino que merezca con toda propiedad el nombre de tragedia?

Claro es que si la tragedia es una parte de la poesía dramática, ni la desventura, ni el dolor por sí mismos han de caracterizarla; porque ni es artístico presentar los sufrimientos materiales de un enfermo, ni lo fortuito, ni mucho menos lo horrible y antinatural, puede ser fuente de interés estético. Lo que la caracteriza, por consiguiente, es esa lucha moral de que hablábamos en el capítulo primero, que, por ser grande y excepcional, en la tragedia se resuelve en dolores morales y en tremendas desventuras. Sólo entonces se produce el placer propio de la poesía dramática, que no se explica precisamente porque la imitación

bien hecha nos agrade, ni porque aprendamos así á librarnos de la desgracia, ni siquiera—como sostenía Lucrecio—por ser muy dulce mirar desde la orilla el mar alborotado en que zozobran y naufragan otros, sino sencillamente por esa simpatía noble que nos inspira la desdicha de nuestros semejantes y que siempre nos toca de cerca y nos interesa; pues, como dijo Terencio: *Homo sum, et nihil a me humani alienum puto.*

De lo expuesto se infiere que algo tiene de trágica, principalmente en el desenlace, la obra de Ayala, pero se concluye también que no le conviene, en modo alguno, el nombre de tragedia.

Es cierto que algunos autores niegan que sea preciso presentar en la tragedia grandes personajes, príncipes

ó reyes para que la grandeza trágica se produzca; pero no tienen razón, porque entonces la catástrofe cae sobre un personaje con tremenda majestad y sublime horror cuando se desga, como una inmensa mole, sobre un hombre halagado por la fortuna y que ha saboreado la dulcedumbre de la felicidad. Claro está que la naturaleza humana esencialmente es la misma en el patricio y en el plebeyo, en el príncipe y en el soldado, nadie niega que las grandes pasiones y los dolores extraordinarios no son exclusivo patrimonio de los poderosos; pero aun así, es preciso confesar que el verdadero efecto trágico se produce mejor cuando el *contraste* entre la gloria pasada y la presente desventura conmueve profundamente el alma del espectador.

---

## El gran poeta florentino al escribir

*Nessun maggior dolore  
Que ricordarsi del tempo felice  
Nella miseria... ..*

confirma que lo que propiamente produce esa grandeza trágica no es el cuadro de una humilde joven abandonada en la amargura, como Consuelo, sino el espectáculo, v. gr., de un Luis XVI subiendo las gradas del patíbulo ó de un D. Alvaro de Luna presentando su cuello al verdugo. Que no buscó la tragedia, dice Hegel (1), príncipes ó héroes por adulación, sino porque en ellos, se concentra el interés de la historia.

\*  
\* \*

Más difícil es señalar el verdadero

---

(1) Hegel, *Curso de Estética*.—Tomo 1.º

concepto de la comedia ya que obras tan varias y distintas se han agrupado bajo esta denominación y ya que ni el uso, ni la etimología bastan para determinar su definición (1).

En las literaturas clásicas, comedia era una composición dramática en que se pintaban ridículamente los vicios humanos. Aristóteles, en su *Poética*, capítulo segundo, dice que comedia es la imitación de los peores; pero entre nosotros tiene la comedia significación más digna y noble y no se circunscribe á expresar lo cómico, aunque sea éste su primer y principal elemento.

---

(1) Quieren unos que *comedia* se derive de *κῶμος*, banquete, festín, mientras otros dicen que proviene de *κῶμη* a dea y *ψῆή* canto. En Grecia nació este género dramático de los festines y orgías ó de los cantos de la vendimia. El uso ha aplicado la palabra *com di* á todo género de composiciones dramáticas

Y para concretarnos y prescindir de todo lo que no es esencial á nuestro propósito, aunque el campo de la comedia sea extensísimo y múltiples sus clasificaciones, es indudable que esta manifestación dramática existe siempre que las pasiones no lleguen á su grado máximo ni produzcan dolorosos conflictos, siendo feliz el desenlace de la acción, siempre que en la obra domine más que lo serio y heroico, lo ridículo, lo regocijado y lo chistoso.

Ahora bien, en *Consuelo* notamos, que domina esa naturalidad y sencillez propias de la vida ordinaria, aunque lo ridículo y chistoso, que no son, por otra parte, esenciales elementos de la comedia (1), estén muy lejos de

---

(1) Que se equivocan los autores que juzgan necesarios lo ridículo y chistoso en la comedia, es evidente, y nadie podrá negarlo si analiza algunas

nuestra obra. Pero, por otra parte, el desenlace, como dejamos consignado, no es feliz, sino desgraciadísimo, y el conflicto de las pasiones, principalmente en las últimas escenas, llega á su más alto grado, produciendo el terror y la compasión propios de la tragedia.

Tampoco puede llamarse comedia á la obra de Ayala.

Pero, con todo, ya queda clasificada al asignarle unos elementos y negarle otros; alejada lo mismo de esa excepcional grandeza de acción é inusitado conflicto de las pasiones que alcanzan su grado máximo, que de la familiaridad y regocijo de esos argu-

---

comedias preciosas donde esos elementos no tienen cabida sino muy secundariamente. *La verdad sospechosa*, de Alarcón, *El sí de las niñas*, de Moratín, y muchas de capa y espada de Lope y Calderón, son prueba de ello.

mentos que se enredan sencillamente para desenlazarse con agradable felicidad, la obra *Consuelo* no es tragedia ni comedia, pero participa de ambos subgéneros dramáticos, manteniéndose en una esfera más real, más verosímil y, fuerza es confesarlo, más artística y bella. Este género intermedio, que representa la vida social en todos sus aspectos, se ha llamado en los tiempos modernos drama, que á veces se acerca mucho á la tragedia y otras dista poco de la comedia.

No hay subgénero dramático que más variedades admita y elementos más extraños comprenda y, para mí, tampoco existe otra manifestación más real ni más bella, más verosímil, ni más interesante.

Nada más lejos de nuestro propósito



que entrar aquí en el estudio de todas las denominaciones y clasificaciones que preceptistas y críticos han hecho, separando y distinguiendo la tragicomedia, la alta comedia, el drama trágico, etc., cuestiones todas inútiles y pueriles, en nuestro concepto, siendo imposible, por otra parte, trazar la línea divisoria que limita estas obras.

De perlas viene aquí la consideración de Hartzenbusch tratando de la Divina Comedia del Dante Alighieri, en el prólogo que hizo á una de sus ediciones: «No copió Dante—dice—á Homero, ni á Virgilio, ni á Estacio, ni á Lucano; no quiso escribir Dante (no es su grande obra) un poema épico, esto es, heroico.» Y el que no es épico ¿puede ser poema? Esto preguntaba la ceñuda crítica de otros tiempos, aún no muy distantes. A la cual, omitiendo

cuestiones prolijas sin fruto, se hubiera podido responder diciendo: «Sabios censores, tomad la obra; si poema no, algo bello y grande ha de ser; decididlo vosotros.» (1) Porque la antigüedad sola de un par de pueblos no hubiese dejado con el nombre de Poemas sino tres ó cuatro libros, ¿allí se había de haber agotado el humano ingenio? ¡Como si el Arte no tuviese más que una forma! ¡Como si no se pudiera inventar sino lo ya inventado!

Aplicad estas consideraciones á nuestro propósito.

El drama *Consuelo* es un modelo donde podéis aprender á expresar vivamente la belleza; ahí habéis visto elevarse y vivir y aparecer radiante

---

(1) Prólogo, páginas V y VI de la edición de Montaner y Simón, 1884.

de hermosura el arte dramático. ¿Qué clase de drama es? Decídalo quien quiera. Para nosotros es un drama bellissimo, escultural, magnífico, cuyas cualidades más sobresalientes son la naturalidad, el interés mágico, la genial inventiva y sobre todo lo que, á nuestro juicio, pone el sello del artista genuino en una obra, es una producción artística admirable, por estar adornada de ese *nequid nimis* encantador, de sobriedad riquísima, y de sencillísima elegancia.

*Consuelo* es un monumento de imperecedera belleza. (1)



---

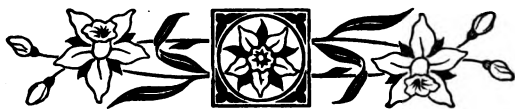
(1) Véase el apéndice núm. 32.

PARTE SEGUNDA

---

**APÉNDICES**





## APÉNDICE PRIMERO

---

**H**AY preceptistas que exigen en toda obra dramática «la tesis», una máxima, un principio de moral que se debe demostrar en el drama: exigencia injustísima, á nuestro juicio, que supone el desconocimiento de la poesía ó el olvido voluntario de su verdadero fin y exclusivo objeto. ¿No es, en efecto, la poesía la expresión de la belleza por

medio de la palabra? ¿Su fin, por consiguiente, no es exclusivamente deleitar y conmover con esa hermosura que la palabra expresa? Cumpla, por consiguiente, la obra dramática con esta condición, logre expresar vivamente la belleza y habrá conseguido su fin, aunque no demuestre *directamente* ninguna verdad, ni sirva de prueba á máxima moral alguna.

Justamente, en nuestro sentir, es ese un defecto que ha deslucido y afeado composiciones dramáticas de autores modernos que, olvidando su verdadera misión, han invadido el terreno de la oratoria ó el de la didáctica.

No es esto decir que no pueda instruir y moralizar la poesia dramática. Bien por el contrario, si cumple con las condiciones que le señala su naturaleza misma, instruirá y educará ne-

cesariamente, porque la bondad y la verdad son hermanas inseparables de la belleza; por eso hemos tenido cuidado de decir que no es preciso que *directamente* (entiéndase bien) busque la demostración de una verdad y mucho menos que el poeta predique ó apostrofe, lo cual sería sacar de quicio á la poesía.

Ni negamos tampoco que hay dramas bellísimos—*La verdad sospechosa*, de Alarcón, por ejemplo—que teniendo su tesis admirablemente expuesta y lógicamente demostrada, son joyas riquísimas de nuestra literatura. Pero no se oponga como defecto á un dramaturgo la falta de *tesis* en su obra; porque, como ya hemos indicado, el autor dramático es primero y antes que nada artista, y el artista no se propone enseñar, ni persuadir, sino



deleitar con la expresión de la belleza.

Nuestro gran poeta y dramaturgo Tamayo en casi todas sus obras moraliza, enseña y persuade, llevando al corazón de los espectadores el convencimiento de la verdad que apareció radiante de luz en el desenvolvimiento de la acción misma: En su drama *No hay mal que por bien no venga*, nuestra inteligencia se enriquece con el conocimiento claro de esta verdad: «la virtud no es una palabra vana, y es la única senda que á la verdadera felicidad conduce», dicha por Enrique á Julián y Luisa, como consecuencia lógica del nudo entero de la acción, en el momento que vuelve del desafío y los encuentra enamorados y rezando al toque de oraciones. En *Lo positivo*, sin sombras y sin velos, presenta

ante el público esta otra verdad: «no da el dinero la felicidad, sino la vida modesta de dos seres que se aman». Pero notemos primero, que no solamente se exponen y demuestran estas verdades con primores de forma bellísimos, para todo el que no tenga completamente estragado el gusto literario, sino que esas enseñanzas se desprenden por sí solas de la acción, así como el perfume brota de la flor y la espuma del torrente, sin que el poeta convierta en cátedra ó en púlpito la escena (1); y notemos además que no es esencial, sino accidental esa enseñanza en la obra dramática, resultando igualmente bella y aceptable aunque de todo el desarrollo del asunto

---

(1) Escenas hay en los dramas de que hablamos defectuosas, á nuestro juicio, por meterse ya á predicar el personaje

to ninguna verdad moral se desprendiera.

Aun el mismo Calderón de la Barca, á quien pudiéramos llamar el teólogo dramático, en sus más filosóficas producciones, como *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso*, *La devoción de la cruz*, etc., no busca directamente y en primer término probar con poéticos argumentos la verdad, que más bien se desprende y deduce por sí sola de la acción elegida y con belleza incomparable presentada.

Por otra parte, en *D. Alvaro*, del Duque de Rivas, y en *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, nadie puede afirmar que hay tesis en el sentido de que hablamos, si ya no es que arbitrariamente queremos suponer que el segundo pretendía demostrar la falsísima proposición de que por ser

... el Dios de la clemencia  
el Dios de Don Juan Tenorio,

corona de ordinario con la muerte de los justos una vida desenfrenada y escandalosa, ó que el primero desea convencernos de que el sino fatal preside todas nuestras acciones, propósitos ambos bien ajenos á nuestros modernos autores.

A pesar de esto, ¿quién se atreverá á proscribir y rechazar esas dos obras dramáticas? Y si la crítica les señala algunos defectos, bien seguro es que lo hará independientemente de esa falta de tesis que en modo alguno disminuye su valor artístico.







## APÉNDICE II

---

**P**ARECE que en este punto sería conveniente y complemento de la doctrina expuesta añadir algo—como lo hacen otros autores—sobre la *invención*. Pero francamente hemos de confesar que si en todas las composiciones literarias en general, singularmente en el género que venimos examinando, nos parece perfectamente inútil cuanto

se diga sobre esta materia. ¿Qué reglas pueden darse para inventar ideas? Ninguna, absolutamente ninguna. Estudie el escritor profundamente el asunto de que va á tratar, posea esas facultades creadoras, sin las cuales ni dramaturgo, ni artista alguno puede existir, y tenga únicamente en cuenta que no tanto la novedad del asunto, como la lucha de las pasiones, la verdad de la acción y la pintura acertada de los personajes cercarán su nombre de gloria.

---



### APÉNDICE III

---

**L**A degradación tristísima en que vive hoy el teatro, gracias al abuso de ese *género chico*, como vulgarmente se llama, y que en último término no es otra cosa que una caricatura grotesca de la verdadera poesía dramática, ha propagado por el público la idea, de todo en todo equivocada, de que el fin de las obras dramáticas es divertir á los



espectadores, no de otra suerte que los gigantones de una feria divierten á los niños, ó las regatas é iluminaciones entretienen á la muchedumbre. Si requieren cierta habilidad especial, como se exige á un torero en la plaza, pero el fin exclusivo de muchos al tomar asiento en una butaca del teatro, es hacer la digestión alegremente, celebrando los chistes, más ó menos morales, de que ha de estar salpicada la obra. Claro es que los autores de ese *género chico* que, salvo honrosas excepciones, nada tienen ni de poetas ni de artistas, son los que, con sus obras sin exposición, nudo ni desenlace, sino abigarrado conjunto de chistes tal vez plagiados á un almanaque, acaso debidos al dislocamiento de la frase, han contribuído á formar esa errónea opinión. ¿Dónde colocaremos sus produc-

ciones si queremos clasificarlas entre los géncros literarios? No es ese el fin del arte dramático; pensar de ese modo es sencillamente prostituir el drama. Presentad ante uno de esos desdichados engendros la idea que á Schiller merece el drama, cuando dice: «El teatro que de tal merezca el nombre, secunda la justicia social; es una escala de sabiduría práctica, un guía en el camino de la vida civil y una llave segura para descubrir los más profundos secretos del corazón; enseña al hombre á conformarse con su destino, contribuye á formar el espíritu nacional, etc.»..... y veréis entonces si merecen clasificarse entre las composiciones dramáticas.





#### APÉNDICE IV

---

**A**L estudiar las situaciones interesantes y de gran efecto en el teatro es preciso tener muy en cuenta que nada nos desagrada tanto, y rechazamos justamente por inverosímil y antiartístico, como esas escenas buscadas y traídas por los cabellos que tienen su origen en la casualidad muchas veces, en la inconsecuencia y enormidad

otras, pero que en todo caso ni son naturales, ni se desprenden lógicamente del nudo mismo de la acción. Un autor moderno muy conocido, el Sr. Echegaray, incurre en este gravísimo defecto en la mayor parte de sus composiciones poéticas. No hay en ellas naturalidad, no hay verdad y, por consiguiente, no hay belleza, sino ese deseo ridículo de producir efectos sorprendentes y emociones violentas en los espectadores, aunque para ello haya que sacrificar la verosimilitud y la consecuencia de los personajes. El que conozca *Mancha que limpia*, por ejemplo, observará que las últimas escenas, donde el autor quiere llevar el interés y la moción de afectos al paroxismo, donde electriza los nervios y atenacea el corazón, presentan, después de verificada la boda, á la calum-

niada Matilde, que acaba de leer en la carta su defensa decisiva, matando á Enriqueta para lavar la mancha que ha caído sobre el honor de su adorado Fernando. ¿Es esto verosímil en una joven virtuosa y bien educada? Y si un arrebató de locura puede explicar tal conducta, ¿es artístico recurrir á esas rarísimas eventualidades? Sin que neguemos por esto las dotes admirables del Sr. Echegaray y su indiscutible talento. No hacemos más que señalar defectos que todos deben evitar y en autores de menos valer que Echegaray serían de todo punto imperdonables.

Mucho cuidado han de tener con evitar esos yerros precisamente los que no pueden excusarlos con sobresalientes bellezas y golpes de genio.





## APENDICE V (1)

---

**Y**odos conocéis el famosísimo drama religioso-fantástico *Don Juan Tenorio*, del gran poeta Zorrilla, y nadie ignora el éxito verdaderamente fabuloso que en los teatros español y extranjero ha conseguido, hasta el extremo que no hay ejemplo de producción dramática que pueda comparársele en este punto.

---

(i) Véase la nota al fin de este apéndice.



Ya sé yo que hay críticos y preceptistas que pretenden encontrar la razón de triunfo tan colosal en motivos ajenos al arte y en causas bien distanciadas de la expresión dramática de la belleza; pero, con permiso de tan escrupulosos señores, notemos, por lo que hace á nuestro propósito, la maestría verdaderamente genial con que el inmortal vate castellano sabe presentar, preferentemente en el final de sus siete cuadros, esa lucha de afectos encontrados y vivas pasiones, ese conflicto de miras é intereses opuestos que, como dejamos sentado, constituyen el alma y vida de la poesía dramática.

Ya en el primer cuadro la avilantez de quien puede decir justamente:

Por donde quiera que voy,  
va el escándalo conmigo...

la desvergonzada valentía y el intrépido arrojo de Tenorio y Mejía, coreado y aplaudido por los libertinos camaradas de la Hostería del Laurel, contrastan con la hidalga nobleza de Don Gonzalo de Ulloa y de Don Diego Tenorio que, en su sentido recto y estrecha conciencia del deber, apenas dan crédito, aun viéndolo por sus propios ojos, al cinismo y vida diabólicamente criminal del protagonista.

Un padre, por otra parte, como el Comendador, amante de su purísima hija, se ve retado por el malvado galán que jura robar por la fuerza á Doña Inés. Un hijo que, en el colmo de la ira, para arrancarle el antifaz, pone la mano en el autor de sus días, oye su maldición sin conmoverse, concluyendo con aquella frase célebre dirigida á sus amigos:

¿Con que quedamos?

—Quedamos  
en que la apuesta está en pie.

Y todo esto—nótese bien—presentado con naturalidad suma, con verosimilitud extraordinaria, sin sacar de quicio las situaciones, ni exagerar ó falsear en lo más mínimo el bien dibujado carácter de los personajes. ¿Quién podrá negar que esta escena es eminentemente dramática y que tal situación está pensada y expuesta con singular maestría?

Si el interés debe considerarse como la principal cualidad de la acción, hemos de convenir en que la situación que Zorrilla nos presenta, por interesar vivamente al público, es un modelo en su género.

Pero donde mejor y más profundamente se ve retratada esa lucha es en

el cuadro tercero, al presentarnos el interesantísimo y bello carácter de Doña Inés, niña sencilla y delicada que no sabe de mundo y siente dentro de su pecho la terrible batalla que libran dos enemigos tan poderosos como el deber y el amor.

El contraste de los dos amantes, Juan Tenorio é Inés de Ulloa, es ya un resorte de mágico efecto; él desalmado; ella tímida y candorosa; él encenagado en el vicio; ella paloma inmaculada; pero realmente enamorados ambos, ambos mutuamente atraídos por fuerza irresistible.

¡Esto es dramático! Aprendamos aquí el secreto de las situaciones.

Nótense los episodios verdaderamente geniales que Zorrilla crea, desde que la novicia lee el billete amoroso encerrado en el horario hasta que fas-

cinada por fin, como el pájaro por la serpiente, prorrumpe en aquel grito vehemente que se le escapa del alma:

O arráncame el corazón  
ó ámame, porque te adoro.

Bellísima es la escena de la lectura de la carta, ingeniosamente escrita y poéticamente comentada. Dramática, como muy pocas, la situación excepcional de Doña Inés al oír tocar á las ánimas y sospechar que D. Juan, aquel mancebo, cuya imagen lleva impresa en el alma, pueda presentársele. Y para concluir el cuadro tercero, la torpe calma de la abadesa en frente de la agitación sensacional y del presentimiento paternal del Comendador, la pintura del oleaje de afectos en que se anega D. Gonzalo, al ver el papel de

Juan Tenorio, y al oír que un hombre cargado con una monja traspasa los confines del convento; puede explicar perfectamente la aceptación singularísima de tan aplaudida obra, y enseñarnos con admirable claridad cuál es el misterioso talismán que conmueve y emociona al público en el teatro.

Pues ¿qué diremos de la lucha interna que sabiamente dibuja Zorrilla en el corazón del protagonista, cuando enamorado de Inés con todo el empuje de su alma, se postra ante D. Gonzalo y abatiendo su orgullo, refrenando su ira, poniendo un dique poderoso á todos sus ímpetus, suplica y ruega y se humilla, concluyendo con la naturalísima y valiente frase que compendia su desesperación, al ver que le arrebatan su ilusión más querida y su más codiciado sueño:

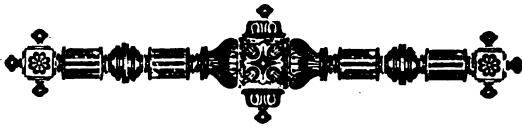
Llamé al cielo y no me oyó  
y pues sus puertas me cierra  
de mis pasos en la tierra  
responda el cielo, no yo?

Yo tengo para mí que esta sola blafema conclusión del cuadro cuarto, revela un genio dramático extraordinario.

Sin que se niegue por esto que *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, tiene gravísimos defectos en cuanto al plan, unidad y verosimilitud que hemos estudiado (1).

(1) No nos parece didáctico, ni consecuente con el método que seguimos y el plan que para la enseñanza nos hemos trazado, hacer gala importuna de erudición, confirmando nuestra doctrina con ejemplos exóticos y exornando nuestro trabajo con citas de autores desconocidos para los alumnos del bachillerato; sino hacerles ver demostrada nuestra enseñanza con modelos que, antes de llegar á nuestras aulas, ellos conocieron y admiraron, para buscar la sencillez y el agrado en la explicación. No extrañe, por tanto, que nos hayamos fijado repetidas veces en el *Don Juan Tenorio*, del popular poeta Zorrilla.

Aéi lo exige el método pedagógico.



## APENDICE VI

---

**Q**UY fácil nos sería, y muy oportunamente convendría á nuestro propósito de aclarar la esencia de la dramática, si no nos llevara demasiado lejos, demostrar prácticamente, que todas las mejores composiciones precisamente por eso nos agradan más y nos interesan con mayor



viveza, porque la vida animada y el choque de afectos se retrata mejor y con más verdad.

Sirva, entre muchos que citar pudiéramos, para probarlo, un ejemplo del gran maestro del arte dramático, Don Pedro Calderón de la Barca. En *El mágico prodigioso* hay una escena, cuya imitación sería la desesperación de los mejores artistas, de mérito tan aquilatado y de valor dramático tan original y tan rico que... es preciso ser Calderón para triunfar tan gloriosamente en tan difícil empeño. Me refiero á la escena en que el autor pinta la tentación de Justina. ¿Qué valen los mejores tratados de psicología ante estudio psicológico tan profundo? Justina ve en las flores, en los pájaros, en toda la naturaleza, moverse, hablar y dar

gritos al amor que tiene aprisionada su alma: (*Habla Justina.*)

Aquel ruiseñor amante  
es quien respuesta me da,  
enamorando constante  
á su consorte, que está  
un ramo más adelante.  
Calla, ruiseñor: no aquí  
imaginar me hagas ya,  
por las quejas que te oí,  
cómo un hombre sentirá  
si siente un pájaro así.  
Mas no: una vid fué lasciva,  
que buscando fugitiva  
va el tronco donde se enlace,  
siendo el verdor con que abrace  
el peso con que derriba.  
No así con verdes abrazos  
me hagas pensar en quien amas  
vid: que dudaré en tus lazos,  
si así abrazan unas ramas  
cómo enraman unos brazos.

Aquí tenéis la pasión vehemente

del amor subyugando el alma de Justina, pero dejando incólume su libertad, que domina y vence la tentación tan brillantemente retratada.

Qué preciosa é interesante es la escena siguiente, la sexta de la jornada tercera, precisamente porque esa lucha de que hablamos se retrata con singularísima verdad y profunda filosofía:

DEM. No soy, sino quien movido  
dese afecto que tirano  
te ha postrado y te ha vencido,  
hoy llevarte ha prometido  
á donde está Cipriano.

JUST. Pues no lograrás tu intento;  
que esta pena, esta pasión  
que afligió mi pensamiento,  
llevó mi imaginación,  
pero no el consentimiento.

DEM. En haberlo imaginado  
hecho tienes la mitad;

pues ya el pecado es pecado,  
no pares la voluntad  
el medio camino andado.

JUST. Desconfiarme es en vano,  
aunque pensé; que aunque es llano  
que el pensar es empezar,  
no está en mi mano el pensar  
y está el obrar en mi mano.  
Para haberte de seguir  
el pie tengo de mover,  
y esto puedo resistir,  
porque una cosa es hacer  
y otra cosa es discutir.

.....

Y todo el razonamiento siguiente,  
donde de una manera plástica y be-  
llísima se descubren los pliegues más  
recónditos del humano corazón, has-  
ta que el demonio, vencido en la  
lucha, exclama:

Venciste, mujer, venciste  
con no dejarte vencer.

En este punto Calderón no ha tenido quien le supere: su obra inmortal es uno de los timbres más gloriosos, por no decir el mejor, de nuestra escena dramática.

.....



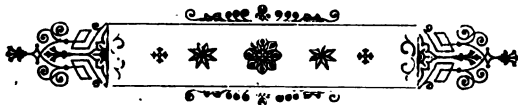
## APÉNDICE VII

---

**H**AY, en efecto, hechos, desgracias, cambios repentinos y reveses de fortuna en la vida real que serían rechazados con indignación por el público en el teatro. Que un personaje, principal autor del conflicto dramático planteado y cuya sola presencia complica más y más la acción, cuyo desenlace no podemos preveer,

perezca de repente ahogado en un río... es un hecho que habrá pasado más de una vez en la vida de los hombres, y aun de cuya existencia nos hablan páginas innegables de la Historia.

Sin embargo, esta misma solución presentada en el teatro por el gran Lope de Vega, justamente se considera como grave defecto, y aun por él se le acusa de la falta, imperdonable en todo autor dramático, de cortar el nudo de la acción en vez de soltarlo. Ni vale, por consiguiente, alegar como excusa en este punto, que son hechos sucedidos, porque —como se indica en el texto— la verdad misma puede parecer inverosímil y, desde ese momento, ni interesa la acción, ni produce el placer estético.



## APÉNDICE VIII

---

**CU**ANDO Alarcón, v. gr., en *La verdad sospechosa*, pone en boca de un servidor estas palabras, para dar cuenta á su amo de que puede salir cuando guste:

Ya los caballos están,  
viendo que salir procuras,  
probando sus herraduras  
en las guijas del zaguán,



¿quién hay que culpe de inverosimilitud tan bien concluída redondilla porque la diga un criado? El oyente se recrea con la armonía de la frase, la cadencia y belleza de la rima y, para juzgar de la verosimilitud, se fija exclusivamente en la idea. Como encuentra, por ejemplo, inverosímil que en la cámara real se trame una conjuración contra el monarca, pero no que se muevan tal vez los bastidores donde se dibujan árboles ó edificios. Y es que el público necesita mantener la ilusión, pero no el engaño; de sobra sabe que el poeta ha compuesto aquel diálogo, y no puede menos de agradarle la maestría con que, más fácilmente que un espectador, en prosa, pregunta y responde en verso de esta forma:

- 
- ¿La hostería del Laurel?  
—En ella estáis, caballero.  
—¿Está en casa el hostelero?  
—Estáis hablando con él.

Zorrilla.—*Don Juan Tenorio.*





## APÉNDICE IX

---

**CU**ANDO se estudia prácticamente la poesía dramática, lo cual no menos se consigue examinando las bellezas para imitarlas, que notando los defectos para huir de ellos, no puede pedirse al observador que disimule faltas, atendiendo al gusto de la época y á otras circunstancias ajenas al arte.

Calderón de la Barca—podrá decir-

se—pagó tributo á las exigencias de un público que se recreaba con tan alambicados conceptos como éste:

Do la nave de marfil  
bucentoro de cristal  
corrió tormentas de Ofir,

ó con tan rebuscadas imágenes como aquella de *La vida es sueño*:

Dadme á besar esa mano  
en cuya copa de nieve  
el aura candores bebe;

pero, ¿dejaría por esto de faltar á las inmutables leyes que la naturaleza misma de las obras crea é impone necesariamente al poeta? Lo que hay es que cuando se trata de un genio, como Calderón, pasan algunas faltas inadvertidas por la belleza que atesoran, aisladamente considerados, esos mis-

mos defectuosos fragmentos, valiosos tal vez y magníficos en sí, aunque verdaderamente importunos y viciosos si se consideran como partes de un todo y elementos de la obra dramática.

Tal sucede, v. gr., con las hermosísimas décimas que pone Calderón en boca de Segismundo, cuando aparece en el cuadro primero del primer acto, saliendo de la torre, vestido de pieles. Al escuchar décimas tan sonoras, particularmente si acierta á declamarlas un buen actor, la belleza de las ideas y el primor de la forma se nos imponen, y de tal modo nos embargan, que sólo alabanzas y plácemes encontramos para el insigne autor de *La vida es sueño*. Pero examinando ese fragmento, enteramente lírico, con reflexiva calma y desapasionadamente, hemos de confesar que resulta defectuoso,

como incidente de la acción dramática.

Esa profunda filosofía que habla de *instintos* y *albedrío*, del *docto pincel* y del *Etna* no es verosímil, ni de modo alguno admisible en aquel hombre, que—según el mismo autor—no ha recibido más enseñanzas que las de los brutos y los árboles en aquella soledad.

Si queremos investigar la razón de estos lamentables defectos en autores tan excelsos, oigamos lo que acerca de ellos dice Martínez de la Rosa (1):

«... tomaron por materiales de sus dramas todos los hechos que les ofrecía la historia, las fábulas de la mitología, las tradiciones más absurdas; y aun no contentos con tan abundante

(1) *Obras literarias*.— Apéndice sobre la Comedia.—To no 2., pág. 412, edición de Buenos Aires, 1854.

---

cosecha, soltaron la rienda á su fantasía, y dejaron correr su inventiva, sin exigir más condición en los asuntos de sus composiciones que la de sorprender y divertir al público, para granjear aplausos al poeta.»

---







## APÉNDICE X

---

**A**UNQUE lo cómico en el drama limita lo trágico, y en ocasiones, como las sombras y tonos oscuros en el cuadro, hace resaltar más el efecto interesante y la importancia de la situación, no es posible negar que se ha abusado bastante de esta nota graciosa en nuestro teatro, y que en muchas ocasiones los apartes y ex-

clamaciones del indispensable gracioso desvirtúan no poco el efecto trágico y aun llegan á poner en ridículo al personaje principal.

No aludimos aquí—porque lo creemos ajeno á un estudio donde no se llega á exponer la división de la poesía dramática—á la confusión de lo trágico y lo cómico, en esa mezcla que el mismo Lope de Vega llamaba monstruosa, sino únicamente á las bufonadas y chistes importunos que en una escena patética, á un tiempo mismo, rompen la unidad perfecta de la acción y comprometen el efecto de la situación planteada.

~~~~~



## APÉNDICE XI

**N**o es preciso que haya un solo personaje principal en la obra dramática, aunque en general bien puede decirse que uno es el que en último término descuella y encauza la acción al desenlace. En *Hombres de bien*, de Tamayo, donde la unidad de la acción es irreprochable, difícilmente podría señalarse ese protagonista único, cuando Don Lorenzo, El Conde

y Esquivel (los tres hombres de bien) desenvuelven la idea capital en distintos aspectos, aunque subordinándose los dos últimos al primero; Quiroga es principal é importante personaje, que contrasta bellísimamente con el Damián Ortiz, que, en cierto sentido, pudiera señalarse también como el protagonista de la obra.

Pero esto no será defecto—á nuestro juicio—mientras desde luego, como en nuestro teatro acontece, se presenten bien determinadas las individualidades distintas, y se caracterice convenientemente la unidad de la acción sencillamente expuesta y sin embrollos y confusiones presentada.

Pecan, á nuestro entender, y no poco contra este precepto gran parte de los dramas franceses y algunos contemporáneos españoles, donde

se gasta todo un acto en exhibir diversos y abigarrados personajes, tales que por su número aturden y por su confusión fatigan la atención de los espectadores.

Sirva de ejemplo, para probar esto último, *Dionisia*, de Dumas: pasa el primer acto completamente sin haber apenas conseguido desenredarse el espectador del embrollo presentado en escena, con las diversas y múltiples presentaciones de personajes, cuya misión y papel en la obra dramática nos cuesta tanto trabajo conocer.

De autores dramáticos contemporáneos pudieran citarse abusos grandes en esta materia que—dígase lo que se quiera—nada tienen de artísticos. (1)

---

(1) Recuérdese, entre mil que pudiéramos citar, el primero y segundo acto de *La comida de las fieras*, de Jacinto Benavente.





## APÉNDICE XII

---

**H**A habido autores como La-Harpe que no han creído sea inverosímil en el teatro el transcurso de mucho tiempo entre los diversos actos, por las razones que apuntadas dejamos en el texto, pero en cambio oponen á éstas nuestras aserciones y pruebas la objeción de que en modo alguno podrá conservarse la unidad de ac-



ción, si no se cumple también escrupulosamente la de tiempo.

La-Harpe y sus seguidores discurren mal, porque no se han fijado —y esta es la clave de su error— en que la unidad de la acción no depende de la mayor ó menor proximidad de los hechos, sino exclusivamente de su enlace lógico, de su relación, de que todós ellos conspiren al mismo fin. Hechos se dan en el espacio de cinco minutos, que no tienen unidad porque no se relacionan ni tienden al mismo resultado, y hechos hay acaecidos en años distintos, que se ligan entre sí íntimamente. ¿No vituperábamos á Calderón, y le acusábamos de faltar á la unidad, porque presenta en *La vida es sueño* juntos los hechos del sueño de Segismundo y los amores de

Astolfo, que sucedían simultáneamente? En cambio celebramos el acierto de Ayala cuando omite en *Consuelo* los hechos que siguieron inmediatamente á la fuga de Consuelo, en coche con Ricardo, porque hubieran perjudicado á la unidad de acción.

Yerra, por lo tanto, lastimosamente La-Harpe, y juzga perjudicial á la unidad de acción precisamente lo que es medio necesario para que esta misma unidad se guarde.





### APÉNDICE XIII

---

**A**UN históricamente considerada la *unidad de lugar*, no tiene en su favor apoyo ni fundamento en los clásicos griegos y romanos, como quieren varios autores. Aristóteles (1) y Horacio nada preceptúan acerca de tal

---

(1) Aristóteles dice únicamente que la acción solía durar el espacio comprendido de sol á sol, y en cuanto á la unidad de lugar, nada preceptúa ni aconseja.

unidad. Sófocles en su *Ajax* y Esquilo en su *Euménides* quebrantan, sin el escrúpulo de los críticos franceses, esa unidad, á pesar de que—como es sabido—la forma misma de los teatros en Grecia y la sencillez del argumento, no menos que la presencia continua del coro, parece que habían de reclamarla. Y aun examinando las mismas obras francesas, vemos que consideraban como tiránico y caprichoso este precepto los mejores autores; dándose el caso de que los que—como Corneille en los *Horacios*, en *Policucto* y en *Pompeyo*—se esforzaron por cumplirla, no consiguieron otra cosa que incurrir en lamentables inverosimilitudes que hicieron desmerecer no poco sus composiciones.

Ensayóse también—sin prácticos resultados—el medio de presentar si-

multáneamente á la vista de los espectadores varios lugares distintos, separados por bambalinas y bastidores, todo con el empeño de que así la acción pudiera sin violencia desarrollarse sin cambiar la decoración; pero con tal artificio sólo consiguieron esclavizarse á un precepto ridículo y aumentar las dificultades de la representación.

¿Quién no ve, por otra parte, que las decoraciones, caracterizando las situaciones y delineando las épocas contribuyen poderosamente al efecto artístico? Suprimid este recurso maravilloso y no sólo incurriréis en las inverosimilitudes de *Atalía* y *Raquel* (1),

---

(1) En la escena primera del último acto, después de una sublevación, traman los conjurados la venganza y desnudan los aceros, gritando: «Muera» en el mismo salón donde momentos después aparece Alfonso.

sino que perderán los asuntos en belleza y aun serán á veces muy difícilmente comprendidos. ¿Cuánto desmerecerían, v. gr., sin el cambio de decoraciones *Guillermo Tell*, de Schiller, y *El condenado por desconfiado*, de Tirso?

---



## APÉNDICE XIV

---

**N**o se puede imaginar un medio más propio para deshacer completamente toda la ilusión teatral que esos *prólogos* y personas *protáticas* que usaban los dramáticos latinos.

Aun prescindiendo de la languidez que comunican á la acción esas exposiciones extensas y cansadas narraciones, y sin tener en cuenta la imposibi-



lidad de retener en la memoria tantas menudencias y pormenores como de ordinario en esos monólogos ó diálogos confidenciales se señalan, hemos de convenir en que tales recursos son un remiendo, un pegote en la obra dramática. Y un pegote ó un remiendo, aunque sea, como dijo Horacio á otro propósito,

*purpureus, late qui splendeat, unus et alter  
Assuitur pannus,*

no puede tolerarse sino por la necesidad, y en este punto Ayala y otros muchos autores han demostrado que tal necesidad no existe.

Aun por esta razón hoy no suele representarse la gran obra de Calderón *La vida es sueño*, sin omitir ó modificar, al menos, la enorme relación de Basilio que—dicho sea con perdón

del inmortal vate—nada tiene de dramática; y para no acumular ejemplos en lo que debe quedar ya bien claramente expuesto, en la obra del mismo autor *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* el público no tendría paciencia bastante para escuchar íntegra la prolija relación de Focas.

Esto quiere decir que Calderón es sol en el ciclo de nuestra literatura y, como el sol, tiene también manchas. Desgraciado del que, careciendo de su majestuoso resplandor pretendiera únicamente igualarle en sus lunares.

---





## APÉNDICE XV

---

**P**ARA formarse idea clara de lo que debe ser la exposición en la poesía dramática, bastará compararla con la de la épica y observaremos, desde luego, que si en esta última manifestación poética se dan á conocer lenta y gradualmente los personajes y las situaciones en que se hallan al empezar la obra, narrán-

dose con gran lujo de pormenores todos los antecedentes más ó menos relacionados con el argumento, en la dramática, por el contrario, la acción comienza desde luego y apenas hay exposición aparte y especial, sino lo que es muy más artístico é interesante, se exponen las situaciones y presentan y retratan los personajes al desarrollarse la acción misma y mezclando los antecedentes con el nudo del argumento.

En el teatro clásico no fueron tan felices los autores en este punto y falsearon el verdadero concepto del arte dramático. Un dios, el coro ó un actor hacía la exposición, dirigiéndose al público, contándole, con marcado detenimiento y desilusión completa, lo que le convenía saber para entender el estado de la cuestión.

Tal exposición, como hemos indicado, nada tiene de dramática; y es en todo caso censurable que el autor no sepa conseguir que se enteren perfectamente los espectadores de todo lo que para la inteligencia perfecta del asunto les conviene, sin acudir á esos recursos ficticios, que sacan de quicio el drama y matan el entusiasmo y el interés en el público.





## APENDICE XVI

---

**E**N el drama justamente es donde se aplica propiamente y en todo su rigor la palabra *nudo*; porque sólo aquí los hechos todos forman ese todo compacto, perfectamente unido, que echamos de menos en la poesía épica.

Son en efecto en la epopeya las acciones secundarias, las situaciones y los hechos todos una serie de narraciones.



y cuadros completos, enlazados muy levemente y que—en expresión de un moderno crítico—han de distinguirse como los cuerpos diferentes de un vasto edificio. Pero en la dramática esa trabazón tan trabada, esa complicación tan estrecha y tan junta, que admiramos en *Consuelo*, pide y exige imperiosamente y como por derecho propio el nombre de «nudo».

Por eso rechazamos como defectuosas en el drama no sólo esas largas digresiones que aplaudimos en la épica, como la bajada de Eneas á los infiernos en la *Encida*, sino aun las situaciones, por brillantes que sean, que no aceleren la marcha de la acción ó compliquen y acrecienten el interés del cuadro.

Hay hoy una escuela, que ni el sello tiene siquiera de la originalidad, que

lleva al teatro producciones literarias sin complicación verdaderamente dramática, y que cifra todo su mérito en presentar una serie de fotografías animadas, escenas sin duda alguna arrancadas á la vida; algo así como una revista donde se exhiben y ridiculizan los tipos y costumbres de nuestra sociedad. No negamos el valor artístico que tales obras puedan tener, pero la esencia de la poesía dramática está allí bastardeada y la falta de nudo propiamente dicho empequeñece y falsea el género que estudiamos, porque hemos de convenir en que no basta que una obra se represente en el teatro y tenga la forma dialogada para que, sólo por eso, merezca el nombre de comedia ó de drama.

---





## APÉNDICE XVII

---

**N**ADA hay tan artístico en la poesía dramática como esas situaciones, es decir, esas combinaciones de los elementos internos de la acción, en que se ponen de relieve los caracteres ó se manifiesta un momento crítico y decisivo de la vida, cuando, lejos de ser una nota aislada y per-

dida, forman un eslabón importante y necesario en la cadena del drama.

Si nos fijamos, para aclarar nuestra idea, en un drama, v. gr., en *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, y recordamos la bellísima escena del primer acto, cuando Marsilla, aletargado por el narcótico, se despierta al percibir el aroma que le acerca Zulima, comprenderemos el secreto dramático de las situaciones tal cual deben entenderse en la poesía de que tratamos.

Cuenta Marsilla sus amores con Isabel:

Aun en los años más tiernos  
éramos finos amantes....  
desde que nos vimos.... antes  
nos amábamos de vernos;  
porque el amor empezó  
á enardecer nuestras almas

al contacto de las palmas  
de Dios cuando nos crió.

..... etc.

He aquí una situación; porque para Zulima esta revelación, tan bella y tan apasionada de Marsilla, es una contradicción cruel que la coloca, en un momento crítico, en una lucha angustiosa: era, en efecto, la bella sultana de carácter vehemente y arrebatado,

aquí es fuego el corazón,  
allá entre vosotros, nieve,

se había enamorado con locura, hasta el extremo de haber resuelto abandonar á su esposo y fugarse con el gallardo cristiano. Por eso, recelosa y amargada, le interrumpe:

ZUL.   Inclinación tan igual  
          sólo dichas pronostica.

MAR. Soy pobre, Isabel es rica.

ZUL. (*Aparte.*) Respiro.

MAR. ¡Tuve un rival!

Atrévase ya entonces á declararle su pasión, fingiéndose dama de Zulima é hija de Merván, y creyendo menos noble y menos constante al hijo de Teruel, le dice:

..... llega

á brindarle con su mano.

Respuesta es bien que se dé

en trance tan decisivo;

habla tú por el cautivo,

yo por la Reina hablaré.

Crítica es y solemne la situación de ambos personajes: Zulima espera impaciente la respuesta de Marsilla; éste, al contestar, debe dar el primer paso en el nudo de todo el drama; por eso nos interesa sobre mane-

ra, nos atrae, roba nuestra atención  
y nos encanta cuando al fin escu-  
chamos:

Ni en desgracia, ni en ventura  
hubo en mi lenguaje dolo,  
este corazón es sólo  
para Isabel de Segura.

Situación que aún crece en inte-  
rés y en hermosura cuando la sul-  
tana se descubre al noble aragonés  
y en el colmo de la indignación por  
la repulsa, y arrebatada de ira ex-  
clama:

ZUL. Trocarás la risa en llanto;  
cautiva desde Teruel  
me han de traerá Isabel.

MAR. ¿Quién eres tú para tanto?

.....

ZUL. ....

Desgraciado, la que ves



no es hija de Merván, es  
Zulima.

MAR.                   ¿Tú la sultana?

Pero ni el esplendor de la hermosa reina descompone al enamorado cristiano y persiste en su negativa, porque aunque le amenacen con arrebatarle de nuevo la libertad, que es su vida, triunfa gloriosamente su amor exclamando:

Y en prisión tan horrorosa  
¿cuántos días viviré?

Aquí tenéis una situación genuinamente dramática, porque al mismo tiempo que explana y manifiesta la acción, complica muy interesantemente el nudo y está tan íntimamente ligada con el drama entero, que es precisamente la que coloca á

los personajes en circunstancias encontradas que han de justificar las peripecias de los actos posteriores.

Se ha dicho que la variedad necesaria en la poesía, y aun en toda obra bella, requiere el empleo de situaciones que, si no del todo ajenas al nudo, se separen algo del cuerpo del argumento. El ejemplo que acabamos de citar, y otros muchos que pudieran servirnos de modelo, prueban suficientemente que tal excusa sólo la presentan autores faltos de genio dramático y que ese procedimiento es siempre defectuoso.

Variedad preciosísima encontramos en el drama de Hartzenbusch y en el de Ayala, sin que los autores hayan necesitado separarse un momento de la acción principal; más aún, presentando situaciones variadísimas que

enredan más y más el nudo del drama, y á un tiempo mismo complican el argumento y entretienen y recrean la expectación del público, sin distraerle por eso de la acción única que progresivamente se va desenvolviendo.

---



## APENDICE XVIII

---

**P**ERSONAS autorizadas han considerado este monólogo de Fernando (1) bello sin duda en sí, pero impropio é inoportuno en el drama. Con sencillez é ingenuidad hemos de confesar que después de examen detenido y singularísimo, á que nos movió el juicio res-

---

(1) Escena XX del acto segundo.

petable de esos señores, no hemos podido encontrar esa inoportunidad é impropiedad señaladas; antes por el contrario, si bellissimo y exuberante de interés en sí mismo, como parte del drama que se está desarrollando y colocado en el punto más culminante del nudo es, en nuestro modestísimo criterio, el monólogo, más que oportuno, necesario para el enredo de la acción y preciso de todo punto para preparar convenientemente la escena séptima del acto tercero, cuando se encuentran en casa de Ricardo, á altas horas de la noche, Consuelo y Fernando.

Mucho se ha hablado de los monólogos y de los apartes en las comedias; hay quienes los tildan de inverosímiles, porque añaden que en la vida real no existen esos apartes, ni

es frecuente tampoco que hombres en su sano juicio hablen solos. Pero no tienen razón, porque aun cuando es cierto que el arte dramático es imitación de la vida real, nadie podrá afirmar que pueda considerársele como una copia exacta ó fotografía precisa, del mundo en que vivimos. Es poesía y como tal debe idealizar algo los hechos, aunque sin desnaturalizarlos.

Además, si concedíamos de buen grado al dramaturgo otros medios necesarios para desenvolver una acción bella é interesante, y asegurábamos que no por eso pecaba contra la verosimilitud (1), ¿por qué habíamos de negarle un medio tan propio para expresar los afectos, los ideales, las pasio-

---

(1) Recuérdese lo expuesto al hablar de las unidades de tiempo y de lugar.

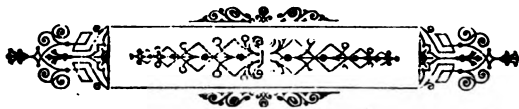
nes de los personajes, la lucha interna, en fin, de la acción? Porque hay ocasiones, en la obra dramática, en que sólo con los apartes puede el espectador conocer debidamente la situación de un personaje: y esas batallas íntimas de la pasión y el deber, esas tormentas del corazón que no salen del santuario del espíritu, pero que originan á veces horribles catástrofes y fundan resoluciones decisivas en la vida si han de mostrarse al público como es justo, y aun necesario en muchos casos, sólo por el monólogo podemos darlas á conocer.

Claro es que en estos monólogos y apartes puede pecarse contra la verosimilitud, cuando el autor no procede con circunspección y con prudencia y cuando se prolongan demasiado; pero bien sabido es que el abuso de un me-

dio no puede condenar en absoluto su empleo, muy más cuando—según asegurábamos—es un resorte de que no puede prescindir en determinadas circunstancias el poeta dramático.







## APÉNDICE XIX

---

**U**NA de las cualidades que nos agradan más en las peripecias dramáticas es la originalidad; si el episodio es de los que vulgarmente se llaman de cajón, de esos que, por repetirse con harta frecuencia en muchos dramas, nos los sabemos de memoria, sobre demostrar falta de genio en el escritor, nos desencanta y nos hastía.

Las consabidas esquelas amorosas que en tantos dramas vienen á decir siempre lo mismo, al elogiar el pie diminuto, la cintura delgada, *cual vara flexible de avellano*, los ojos negros y habladores, etc., etc., ¿qué interés pueden aportar ya al arte dramático? Esos gastados recursos de la reja á deshora, donde la dama espera, mientras duerme el padre ó el tutor, y las cuchilladas de dos rivales en la próxima esquina, con otros mil enredos, viejos ya de puro usados en nuestro teatro, ¿cuánto mérito no quitan á las obras de Lope y Calderón, aunque tan excelsos autores, gracias á su genio maravilloso, encuentren medio de dar novedad en la forma á tan ajado recurso?

Por eso el placer estético es más grande cuando, como en el drama

que examinamos, nos sorprende el enredo con un lance inesperado é imprevisto, que es al mismo tiempo lógico, verosímil y natural.

Tirso de Molina se distingue en este punto como pocos autores. Recordamos á este propósito, en su preciosa obra *El condenado por desconfiado*, el lance ingeniosísimo del acto segundo, cuando el ermitaño convertido en capitán de bandoleros, —con el deseo de saber la disposición de ánimo de Enrico, cuyo fin ha de ser igual al suyo,—le manda atar á un árbol y disponerse á morir asaetado. No lejos, Paulo observa á Enrico en el momento que éste oye el ruido de la ballesta y el silbido de la flecha que ha de clavarse al punto en su desnudo pecho, sin dar señales de arrepentimiento por su torpe vida.

¡Qué peripecia más original y llena de hermosura!

Quiere Paulo rasgar el velo misterioso que oculta su futuro destino, y al saber que su fin ha de ser como el de Enrico, va á verle, creyendo encontrar un modelo de virtudes semejantes á las del penitente cenobita. Pero al contemplar con espanto la vida licenciosa de un desalmado, intenta averiguar si al menos en la hora de la muerte será un arrepentido ejemplar; y ahí tenéis el medio ingeniosísimo de que se vale Tirsó para examinar este extremo y poner de relieve la curiosidad y tesón del protagonista de su obra.

La pintura final del ángel que va destejando una corona de rosas, preparada para recompensar las virtudes del penitente desconfiado, junto á la

cueva de Paulo, es otro rasgo de originalidad en este mismo drama.

Esa novedad debe procurar el dramaturgo en los lances y situaciones de sus obras, si desea conseguir el aplauso del público.





## APÉNDICE XX

---

**P**RECISO es no olvidar al componer el drama que una de las principales condiciones con que debe contar el autor, y que ha de tener muy presente, es la elección de actores, puesto que la representación es su complemento.

Cuestión es ésta tan importante, que mil veces depende de los actores el éxito ó el fracaso de una obra. No hace



muchos meses hemos presenciado en Madrid el estreno de *El loco Dios*, de Echegaray; obra que, prescindiendo aquí de su valor artístico, hubiera seguramente fracasado, á no estar encomendado el papel de Gabriel al señor Díaz de Mendoza y el de Fuensanta á la incomparable María Guerrero.

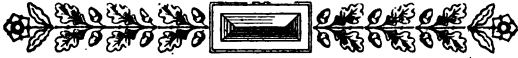
Y es que los personajes, cuando se encarnan en actores de talento, con sus gestos, con sus ademanes, á veces solamente con el tono que dan á una exclamación, vivifican, engrandecen, iluminan la obra, completan la situación y perfeccionan el pensamiento esbozado por el autor; por el contrario, medianos actores sacan de quicio la idea del poeta, con el tono falso de su declamación, y en ocasiones comprometen una situación altamente dramática con un gesto ó un grito inoportu-

nos y no bien meditados, siendo causa de que la escena, llamada a producir honda impresión en el público, excite la hilaridad y provoque la burla.

Da pena y enojo á un tiempo mismo ver á ciertas compañías de teatro representando *El desdén con el desdén*, de Moreto, ó *La devoción de la cruz*, de Calderón de la Barca; los autores mismos apenas si conocerían sus obras.

---





## APENDICE XXI.

---

**N**o necesita el drama para interesar y para llegar á un desenlace de gran efecto, como lo es sin duda el de *Consuelo*, salirse de los límites que la lógica y el decoro exigen. Bien por el contrario, Ayala en el drama que estudiamos, y en *El Tejado de vidrio*, y otros muchos autores antiguos y modernos nos demuestran que

pocos y naturalísimos sucesos, que se dan todos los días en la vida real, bastan para proporcionarnos materiales de un drama interesantísimo, sin necesidad de mendigar nada á lo violento é inverosímil.

Por carecer de verdadero talento dramático abusan algunos—en el desenlace singularmente—de lo que se ha llamado *efectismo*. A este propósito dice Saint Marc Girardin en su *Cours de littérature dramatique*, tomo primero: «Hoy algunos autores, en vez de presentar el conjunto de un carácter y pintar la lucha entre sus buenas y malas cualidades (entre el deber y la pasión), escogen una que se hace violenta, irresistible, fatal, y que es dueña absoluta de todas las otras; es decir, que se toma una parte del corazón humano por el


corazón humano todo entero. Al propio tiempo, la ley moral, que en el drama antiguo sostenía la lucha contra las pasiones, que la confesaban los mismos que la violaban, y que estaba siempre presente en la obra, ya por la virtud, ya por los remordimientos, desaparece también ante esta pasión soberana. No hay contrapeso de ninguna clase, ni por las pasiones rivales, ni por el deber... ¿qué queda, pues, para luchar contra las pasiones? El azar de los sucesos. Y he aquí por qué en el drama moderno el interés está, más que en el choque de pasiones encontradas, en la extraña complicación de los acontecimientos. El poeta no dispone de otra fuerza que de la casualidad; es decir, de una fuerza soberanamente caprichosa y móvil para

luchar con las pasiones que quiere representar. Por eso en el drama moderno hay algo de arbitrario y fantástico; se acumulan los incidentes y los golpes de efecto; pero estos incidentes no nacen del movimiento natural de las pasiones puestas en juego; no son producidas por el carácter de los personajes; nacen del humor del poeta que, sintiendo la necesidad de impresionar de cuando en cuando á los espectadores, complica su acción de una manera extraña, buscando sobre todo la sorpresa.»

Hasta aquí el autor citado: á sus reflexiones debemos añadir que, por suerte en nuestra patria, tenemos modelos hermosos que imitar en los tiempos modernos; es cierto que el efectismo impera en algunos dramas,

particularmente en el desenlace, pero Ayala y Tamayo, García Gutiérrez y Bretón, Hartzenbusch y Eguílaz, nos señalan el otro recto sendero de la naturalidad y de la lógica, tanto en el desenlace como en el nudo de la obra.

Ni la fatalidad que dominaba en el teatro clásico, ni lo caprichoso, lo horrible y lo fortuito que se utiliza en el moderno, pueden ser desenlaces artísticos.









## APÉNDICE XXII

---

**E**L deseo de presentar situaciones excepcionales y nunca vistas, el afán ridículo de distinguirse ha llevado á muchos autores á extremos que, lejos de ser interesantes, como sin duda pretendían, pierden el mérito artístico y roban á la obra todo interés que sólo puede despertarse con hechos naturales y verdaderamente humanos.

Para fijar nuestro pensamiento y probar este aserto recordamos una de las obras más celebradas del gran poeta Víctor Hugo, *Hernani* (1):

Cuando el Emperador Carlos V renuncia á la bellísima Doña Sol, y la entrega por esposa al rebelde Hernani comienza el quinto acto, donde el autor quiere que llegue á su colmo el interés de la obra. Ruy Gómez es dueño por un juramento de la vida de Hernani, y en medio del sarao y los convites entra á turbar la felicidad de los esposos, tocando destempladamente una bocina, á cuyo son le había jurado el protagonista poner la vida á su disposición. Hernani entonces se olvida de repente del amor á su esposa—notadlo bien—en el momento mismo que,

---

(1) Expóngase el argumento á los alumnos.

tras luchas tan crueles y peligros tan graves, era dueño de ella y se iban á ver satisfechas sus ansias de toda la vida; el honor mal entendido puede tanto en él, que no duda en apurar un veneno, terminando la acción con aquellas palabras del viejo ante los cáveres: «¡Muerto, muerta!»

Este fin, todo el acto quinto, ¿puede interesarnos? De ninguna manera. Eso no es natural; eso no es humano. No hay espectador que pueda acariciar la ilusión de presenciar un hecho de la vida real: sino que todos ven la exaltada y falsa imaginación del poeta. El interés, por lo tanto, muere. La obra deja de ser artística.

Esta es la idea.

---





## APENDICE XXIII

---

**I**NTIMAMENTE relacionada está la observación de que los caracteres que se pintan en la obra sean reales y humanos, y no por descripciones, sino por hechos se den á conocer, con el apéndice anterior, donde dejábamos sentado que el hombre y sólo el hombre debe resolverlo todo.

Algo conviene decir, para termi-

nar. este punto, de lo *maravilloso* que aquí, no menos que en la epopeya, se ha empleado por griegos y romanos.

No proscribimos, ni puede proscribirse en absoluto, este recurso en la poesía dramática, pero sí se debe explicar y dejar perfectamente definido en qué consiste y hasta dónde puede llegar lo *maravilloso* para que no se falte á la verosimilitud.

Descaminados anduvieron en este punto los griegos haciendo intervenir directamente en la acción á los dioses y á los oráculos; los latinos pecaron menos en el abuso de lo *maravilloso*, y ya Horacio aconsejaba que no se presentasen las divinidades sino cuando lo reclamaran la importancia y necesidades del desenlace. Shakspeare, Calderón, y en general nuestros

mejores dramaturgos de los siglos XVI y XVII, han empleado lo sobrenatural, ya cristiano, ya quimérico, y han presentado en sus obras milagros, apariciones de muertos y predicciones de adivinos.

En todo esto ha habido bastante exageración, y en nuestro siglo, perdidas, por fortuna, las rancias preocupaciones de otras épocas, con el vuelo que han tomado los estudios científicos y filosóficos, no podrían tolerarse en las obras dramáticas tales supersticiones.

Ahora bien, esto no quiere decir que lo maravilloso haya de suprimirse por completo en el teatro, sino que más bien debe ser un reflejo de las creencias religiosas de la época en que se escribe. Antes hemos defendido las escenas del *Don Juan*.



*Tenorio*, de Zorrilla, que nos pintan las apariciones del Comendador y de Doña Inés, y allí dejamos expuesto el sentido que en nuestros tiempos puede tener lo maravilloso y con qué condiciones puede admitirse hoy en la escena.

Dice á este propósito Martínez de la Rosa: «Como siempre queda, á pesar del influjo de la instrucción y de la sana creencia, un fondo de superstición en el corazón de los hombres, me parece que un poeta puede sacar de él grandísimo provecho para dar á su obra cierto aspecto maravilloso. *Los agüeros* que sacamos de los fenómenos de la naturaleza, *los presentimientos* del corazón, considerados como precursores de los males que han de sucedernos, *las visiones en sueños*, que suelen dejar

en el ánimo una impresión duradera, *la aparición* de una persona difunta que creemos ver en el delirio de nuestra imaginación, *las profecías* de un hombre que parece inspirado, *las palabras fatídicas* proferidas en el trance de la muerte y otros medios semejantes pueden, diestramente empleados, prestar gran auxilio al poeta, dando realce sobrenatural y maravilloso á la obra.

---





## APÉNDICE XXIV

**Q**UÉ más concentrada ha de ser, como hemos observado, la acción de los personajes dramáticos que la de los épicos, desenvolviéndose con más energía sus afectos y pasiones; pero claro es que, encerrándose la acción dramática en un círculo más estrecho que la épica, la riqueza de las cualidades y la variada acumulación de inci-

dentos y situaciones de la épopeya es imposible en un drama. Recuérdese además que los personajes dramáticos son más individuales, considerándose como verdadero defecto esa generalidad épica de los héroes que se nota en la tragedia francesa, que más bien que humanos y bien definidos caracteres, son abstractas y frías personificaciones de vicios y virtudes.

Otro defecto no menos censurable, en el cual ha incurrido la moderna escuela romántica, es presentar con exagerada importancia las cualidades accesorias y triviales, las singularidades y rarezas de carácter que no por ser reales han de interesar al público. Si queremos estudiar caracteres genuinamente dramáticos, con lo que aprenderemos más y mejor que con cansados é inútiles preceptos, en esta materia,

meditemos seria y detenidamente en los mejores modelos, Sófocles, Goëthe, Schiller y sobre todos Shakspeare, «el creador de *hombres*». Tipos hay en nuestro teatro llenos de verdad y de vida; pero, fuerza es confesarlo, en general no han sido nuestros dramaturgos los que más alto han rayado en la profundidad y variedad de los caracteres dramáticos.

The first part of the book is devoted to a general history of the country, from the earliest times to the present. It is divided into three periods: the first, from the beginning of the world to the establishment of the British Empire; the second, from the establishment of the British Empire to the present; and the third, from the present to the future. The second period is the most interesting, and is divided into three sub-periods: the first, from the establishment of the British Empire to the year 1700; the second, from 1700 to 1750; and the third, from 1750 to the present. The third period is the most speculative, and is divided into three sub-periods: the first, from the present to the year 2000; the second, from 2000 to the year 3000; and the third, from 3000 to the year 4000.



## APÉNDICE XXV

---

**N**o hemos creído necesario, para completar el estudio de los personajes en la dramática, entrar en las prolijas enumeraciones de cualidades que los preceptistas exigen y amplifican y comentan, por la sencilla razón de que todas ellas son de sentido común y porque el autor que tenga el tino y el conocimiento del corazón



humano necesarios para emprender con acierto una obra tan importante y nada fácil como es la poesía dramática, no necesita semejantes advertencias.

¿Quién, por ejemplo, no ve que el consignar la conveniencia, es decir, que se atribuyan á los personajes ideas y pasiones propias de la edad y del sexo, del estado y de la educación, del país y de la época, es una oficiosidad que no necesita ningún artista de mediano criterio?

*Intererit multum Davusne loquatur an heros,  
Maturusne senex, an adhuc florente juventa  
Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix  
..... etc.*

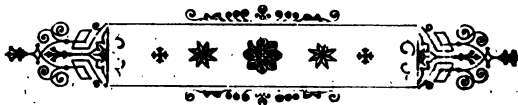
Ociosas nos parecen esas advertencias que á nadie se le ocultan y todos perfectamente comprenden.

No es, sin embargo, tan fácil, y prueba de ello es los defectos que en este particular observamos en nuestros mejores autores, dar á toda la obra el sabor local, lo que se ha llamado, justamente, *colorido histórico*. Y aquí sí que el autor debe procurar que, al representarse su obra, trajes y muebles correspondan fielmente á la época y al país en que se supone la acción.

Y menos fácil todavía señalar la *variedad* necesaria en personajes de carácter parecido que, no obstante, jamás habían de confundirse. Fijémonos, v. gr., en la *Iliada* de Homero, que aunque no sea obra dramática, puede presentarse como modelo en este punto; Ajax, Diomedes, Aquiles, Hector, todos son valientes guerreros, todos nobles, todos aman-

tes de la patria, pero ¡qué gradación más variada en ellos! ninguno se confunde con otro. Ese el arte del escritor.

~~~~~



## APÉNDICE XXVI

---

**E**N la pintura de los caracteres, tan firmes, tan bien delineados, tan valientemente expuestos y con tanta viveza de colorido, nada tienen que envidiar nuestros modernos autores dramáticos á los mejores escritores del mundo.

D. Frutos de Calamocha, por ejemplo, en *El pelo de la dehesa*, del genial Bretón de los Herreros, es todo un tipo

cómico, tan perfecto, tan verdadero, tan rico, que no es posible llegar más allá, ni autor dramático, que nosotros sepamos, le ha superado. D. Frutos es naturalmente llano y sencillo, ajeno á la afectación y galantería de la corte: no conoce las frases y reticencias de buen tono que hacen más agradable la vida en la sociedad; pero es honrado á carta cabal, es noblote, es generoso y franco en medio de su rudeza. Sabe querer, porque tiene corazón, pero no puede agradar á Elisa, la hija de la Marquesa, cuyas costumbres y gustos son tan opuestos á los suyos. Valiente, desprecia é intimida al capitán, su rival presuntuoso, y con hidalgo proceder le protege y secunda sus intentos.

Ahí tenéis confirmado con un ejemplo más lo que explicamos y deduci-

mos en el texto del examen de *Consuelo*. En toda la comedia de Bretón no hallaréis una sola descripción para dar á conocer los caracteres de los personajes. Sin embargo, ellos mismos al obrar y al hablar se caracterizan. ¿Queréis saber cuán perfectamente? Ninguno de vosotros llega á dudar lo que D. Frutos ha de hacer en una circunstancia dada; por lo menos sabéis con certeza que no hará ciertas cosas, que no tomará determinadas resoluciones. Ahí tenéis la razón por la cual el poeta ha llenado cumplidamente su cometido en este punto. No se puede pedir más.

Tamayo, Ayala, García Gutiérrez y Hartzzenbusch son modelos en esta materia.





## APENDICE XXVII

---

**G**RAN cuidado debe tener el poeta dramático de dar á cada personaje su fisonomía propia, moral é intelectualmente, no convirtiéndolos en conductos por los que predique ó arengue al público, comunicándole sus propias opiniones, sobre religión, política, etc.

Pone, á este propósito, una com-



paración muy acertada un respetable autor. Llama *muñecos* á los tales personajes, porque, en efecto, así como en los teatrillos de los niños hay muñequitos con varios resortes que por medio de hilos y alambres mueven sus articulaciones y cruzan el diminuto escenario, pero realmente un hombre solo es el que está detrás de la tramoya, moviéndolos á todos y hablando con voz fingida por cada uno, de la misma manera hay autores que hacen decir á los personajes de sus obras todo lo que ellos dirían en circunstancias tales y nada más.

Cierto que es imposible que se despoje completamente de su personalidad el escritor, al componer un drama; pero colóquese en las condiciones del personaje, no obedeciendo

á su temperamento, ni á su carácter, ni á sus convicciones, sino á las convicciones, carácter y temperamento que al personaje atribuye.

*Hombres de bien*, de Tamayo, es un drama donde Damián Ortiz refleja el alma entera del autor; quien haya tratado á Tamayo no podrá dudarlo. Pero en cambio Quiroga, Juanito, Don Lorenzo, Adelaida son tipos perfectamente dibujados, en los que el autor demuestra riqueza grande de observación y conocimiento extraordinario del corazón humano.

---





## APÉNDICE XXVIII

---

**S**OBRE el número de personajes en la poesía dramática inútil sería toda regla y fuera de propósito. Han de ser, ni más ni menos, los que la acción exija para desenvolverse convenientemente.

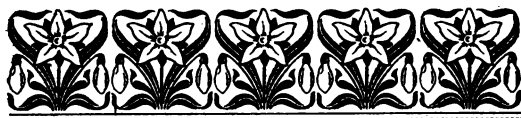
Lo que sí podemos añadir es que cuando una acción se desarrolla interesando al público con pocos per-

sonajes, agrada más, por lo general, y aparece más artística, porque se conocen mejor, se hacen más familiares á los espectadores y en situaciones difíciles nos interesan más hondamente.

Tamayo en *No hay mal que por bien no venga* estrictamente tiene solos tres personajes: Luisa, Enrique y Julián; porque los otros, que sólo al fin del tercer acto y en la última escena del primero aparecen, apenas hablan unas palabras, y muy indirectamente toman parte en la acción tal cual se representa al público.

De los protagonistas ya hemos indicado lo bastante.

---



## APÉNDICE XXIX

---

**S**OLAMENTE son escenas propiamente distintas aquellas que determinan una situación nueva, ó por lo menos una variedad más ó menos considerable en la acción ó en la situación de los personajes. Hay entradas ó salidas de personajes, como sucede, v. gr., cuando un criado entra á llevar una carta, que no presentan un as-

pecto nuevo en el curso del desarrollo dramático, y claro está que no pueden ser parte para formar nueva escena.

Inútil asimismo se nos antoja cuanto se ha dicho sobre el número de personajes que pueden intervenir en la escena.

*Nec quarta loqui persona laboret*, ha dicho Horacio. Y este precepto también es arbitrario, si ha de entenderse en sentido cerrado. Porque, aunque en general tiene razón el autor de la *Epístola ad Pisones* para asegurar que la aglomeración de personajes perjudica la claridad y disminuye el interés, como notábamos en el apéndice anterior, hablando de los personajes en toda la obra, pero hay ocasiones en que son necesarios cinco y seis en una sola

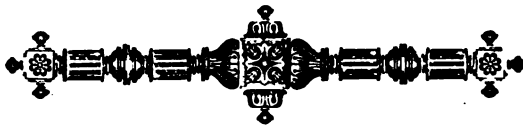
escena. En el drama de Tamayo, titulado *La locura de amor*, hay una escena en que Doña Juana y el Rey, Don Alvar y Aldara, presentan un cuadro interesantísimo, cuando juegan al ajedrez el capitán y la reina, mientras Felipe y la mora hablan espiando á sus rivales. No se esfuerza aquí por hablar el cuarto personaje. (1) Dígase lo mismo

---

(1) Los comentadores de Horacio han entendido de diversa manera las palabras citadas de la *Epístola ad Pisones: Nec quarta loqui persona laboret*. Dicen unos (y son á nuestro juicio los que interpretan mejor el verso latino) que la idea del precepto no es que haya en escena tres solos personajes, sino que no se ponga diálogo entre cuatro. Otros afirman que el *laboret* indica que Horacio lo que aconseja es que no hable violentamente y con dificultad, sino naturalmente, el cuarto personaje. Violenta nos parece esta última interpretación que convertiría el precepto arbitrario en una inocente verdad por nadie discutida y evidente para todos; porque no sólo el cuarto personaje, sino el primero y el segundo, deben hablar con naturalidad y sin esfuerzos.



de aquella otra escena en que la reina hace firmar á sus damas para conocer en la letra á su rival, en presencia de los grandes que quieren cerciorarse de la locura de Doña Juana.



## APÉNDICE XXX

---

**S**E ha considerado, con justicia, á los griegos como los maestros del mundo en el estilo; pero la escuela clásica desbarró al querer imitarlos, empleando en la tragedia un estilo hinchado y frío, obedeciendo á un convencionalismo sin arte ni vida, que afea las obras de los dramáticos franceses. Nuestros escritores,

por el contrario, hacen gala de exuberante imaginación y de agudeza de ingenio, que enriquece á veces sus obras con bellísimos trozos de preciosa dicción poética, pero que en ocasiones oscurece no poco el pensamiento y desvirtúa el interés principal de la acción que se desarrolla. No es posible sostener el fuego de los afectos bajo aquella balumba de metáforas, muchas de ellas importunas y exageradas, que en modo alguno pueden avenirse con la naturalidad, sencillez y espontaneidad de todo el que siente bullir en su alma la pasión que se encrespa y se desborda.

Otro escollo, por querer evitar la afectación, han tocado los autores que, confundiendo la sencillez con la vulgaridad, han convertido el len-

guaje dramático en puros prosaismos y bajas y trilladas expresiones,

Iguales líneas en rimada prosa, que dice Martínez de la Rosa en su poética con frase feliz y muy acertada. En este punto fuerza es confesar que Esquilo y Sófocles han sido maestros inimitables, pues nadie como ellos ha atinado con el justo medio que debe aceptar el poeta dramático en el estilo y lenguaje; Shakspeare, en todas sus obras, y Schiller, en las que escribió pasada su primera juventud, son los que más de cerca han seguido á los modelos de Grecia. Y hoy nuestros mejores poetas del siglo XIX, Tamayo y Ayala sobre todos, pueden ser dechado en tan importante materia.

---





## APÉNDICE XXXI

---

**P**UEDE compararse la poesía, y por consiguiente la dramática, á una reina que no deja de serlo por presentarse ante sus vasallos vestida de tosca aldeana; pero cuyo vestido propio es más bien el manto real, el cetro y la corona. Así diremos que no por hallarse escrita en prosa dejará de ser poesía dramática la obra de Tamayo, por

ejemplo, titulada *Hija y madre*; pero sí es cierto, y nadie podrá ponerlo en duda, que más en conformidad con el fondo bello y artístico está la forma artística y bella, no sólo en el lenguaje, sino aun en la versificación y en la rima.

Se ha dicho que la prosa es preferible en la poesía dramática, por ser más natural y verosímil. Pero no creemos acertada esta sentencia. Acerca de la verosimilitud ya hemos dicho lo bastante, y en apéndices anteriores hemos determinado puntualmente cómo debe entenderse; y por lo que hace á la naturalidad, presente el poeta un verso fácil y flúido, con espontaneidad, con viveza, con elegante sencillez; exprese los pensamientos como lo hace Ayala, v. gr., en la escena novena del primer acto, cuando pone en boca de

Fernando esta redondilla al dirigirse  
á su amada:

¿Son estas culpas tan graves?  
¿Piden penas tan crueles?  
¡Háblame como tú sueles;  
mírame como tú sabes!

y nadie podrá exigir mayor natura-  
lidad.







## APENDICE XXXII

---

**H**EMOS terminado el estudio analítico de la poesía dramática en general. Nótese que dedicamos la obra á los alumnos de segunda enseñanza, siendo, por consiguiente, toda ella de carácter elemental como corresponde á los jóvenes que frecuentan las aulas de nuestros Institutos. Y nótese además que nos hemos limitado al estudio de la

poesía dramática en general, sin descender á la división de esta poesía en tragedia, comedia y drama.

Cuando ya se estudian y examinan estos géneros dramáticos en particular muchas observaciones hay que hacer sobre cada uno de ellos exclusivamente. Pero aquí hemos omitido lo propio y exclusivo de cada género en particular por no extralimitarnos, contra el método y fuera del plan que nos habíamos trazado.

Al estudiar singularmente la tragedia y la comedia se aclararán más todavía muchas ideas, se notarán propiedades exclusivas de cada una de estas manifestaciones dramáticas; pero cuando no se pasa del estudio de la poesía dramática en general no puede descenderse á esos pormenores.

Esto en cuanto al contenido. En

cuanto á la forma, el método didáctico ha exigido mirar un asunto mismo, bajo diferentes aspectos, examinar alguna escena del drama *Consuelo*, ya en el sentido del plan, ya en el de los personajes, y de aquí algunas repeticiones que no pueden evitarse en la enseñanza.

Como último descargo y postrera advertencia, diremos que de intento no hemos hecho más que tocar ligeramente lo que se refiere al lenguaje y estilo; porque suponemos al alumno, cuando llega á este estudio, conocedor de la «Elocución en general»—como es de todo punto imprescindible—y, por lo tanto, sabida esta parte de la Preceptiva, y conociendo además las generalidades de la dicción poética, sólo esas ligeras indicaciones son suficientes en este punto.

Ni crea alguno que hemos pretendido hacer dramaturgos con explicación tan detenida, sino únicamente regulares críticos y alumnos concedores del arte dramático, porque no ignoramos que el genio poético lo da Dios, y que si es muy cierto, como dijo Horacio, que

*Mediocribus esse poetis*

*Non homines, non Di, non concessere columnæ* (1),

verdadero autor dramático, como inspirado poeta, sólo podrá serlo aquel ser privilegiado

*Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os  
Magna sonaturum ...* (2)



MAR 18 1920

- (1) Hor. *Art. poet.*  
(2) Id. *Sát.* I, IV.

## ADVERTENCIA

Por la precipitación con que se ha impreso esta obra hallará el lector varias erratas, que fácilmente puede corregir con su ilustración y buen criterio.

He aquí las más notables:

Página 47, Nota. Dice: Véase el apéndice 8; Debe decir: Véase el apéndice núm. 7.

Página 62, línea 8. Dice: Aligieri; Debe decir: Alighieri.

Página 62, línea 14

Dice *mor narret facundia presens*

Debe decir *moz narret facundia prossens*

Página 63, línea 3

Dice *Nec pueros coram populo*

*Medea trucidet*

Debe decir *Nec pueros coram populo Medea trucidet*

Página 111, línea 7. Dice: inesperados; Debe decir: inesperados.

Página 155, línea 5. Dice: y acuarelas de los lienzos; Debe decir: de los lienzos y acuarelas.

Página 226, línea 8. Dice: anhele; Debe decir: anhela.

Página 239, línea 15. Dice: porque en ellos, se concentra; Debe decir: porque en ellos se concentra.

Página 288, línea 5. Dice: bucentoro; Debe decir: bucentauro.

## Obras de D. José María Ruano

**El alma.**— *Estudios metafísicos.*— Obra informada favorablemente y declarada de mérito por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

**Luisa.**— Drama en tres actos, original y en prosa.

**Bendita sea tu pureza.**— Paráfrasis de la popular plegaria. Poesía lujosamente editada en azul y oro.—3.<sup>a</sup> edición.

**¿En qué quedamos? ¿Es pecado ser liberal?**— Opúsculo de actualidad con el pseudónimo Agustín Montálvez.—2.<sup>a</sup> edición.

**La ocasión.**— Novela psicológica.

**Estudio analítico de la poesía dramática en el drama «Consuelo», de Ayala,** con un discurso sobre el método de enseñanza.

### EN PRENSA

**Estudio crítico del clericalismo en España.**

## EN PREPARACION

---

# Estudio analítico de la Oratoria

---

### TOMO I

*La oratoria sagrada en el discurso de Bossuet «Jesucristo reina por la cruz».* Precede la traducción de este magnífico sermón.

### TOMO II

*La oratoria política en el discurso de Demóstenes sobre las cuestiones de Quersoneso.* Precede la traducción directa del original griego.

### TOMO III

*La oratoria forense en el discurso de Cicerón «pro Milone».* Precede la traducción de este discurso latino.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY



Esta obra se vende en Madrid, en la Administración, calle de San Andrés, 30; en casa de *Fernando Fé*, Carrera de San Jerónimo, 2; en el *Salón del Herald*, Alcalá, 18, y en las principales librerías de provincias.



## PRECIOS

*Madrid:* **4 ptas.** en rústica y **5** en tela.

*Provincias:* **4,50** en rústica y **6** en tela, enviándose los ejemplares certificados.









**BOUND**

UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 06290 9075

DEC 16 1920

UNIV. OF MICHIGAN  
LIBRARY

**DO NOT REMOVE  
OR  
MUTILATE**



