

Pero los que arreglan ó traducen obras extranjeras—francesas ordinariamente, porque los conocimientos lingüísticos de muchos traductores sólo dan para eso..... y muchas gracias;—los que arreglan ó traducen, más ó menos literal y literariamente, decíamos, suelen declararlo con sinceridad, y hasta publican el título de la obra traducida y el nombre del autor de la misma. Á los que así proceden puede incluírselos, sin riesgo de agraviarlos, en el grupo de traductores. Á muchos que hacen exactamente lo mismo que los anteriores, pero *guardando el incógnito* para los autores verdaderos de las obras, que ellos vierten al castellano, digámoslo así, no hay manera de nombrarlos arregladores ni traductores, porque se enojarían; tampoco es posible considerarlos como autores de trabajos originales sin infringir descaradamente lo preceptuado en el octavo mandamiento; lo más prudente y lo más sencillo para estos casos es prescindir en absoluto del que traduce y no lo dice, y eso es lo que hacen cuantos algo entienden en achaques de literatura dramática.

Es muy frecuente, mucho, frecuentísimo, asistir al *estreno* de una obra original (á lo menos titulada original en los carteles) y hallarse el espectador con la sorpresa poco agradable de que todo cuanto ha oído desde las primeras escenas, le *suen*a y le *sabe* á cosa ya conocida.

—Hombre—dice para su capote—yo he visto algo muy parecido á esto; esta situación la recuerdo perfectamente; esta escena es idéntica á la de una comedia que vi hace ya mucho tiempo; este chiste me ha hecho reir indudablemente en otra ocasión.

Y poco á poco, á medida que unas escenas suceden á otras, y que unos chistes siguen á otros chistes, las ideas van aclarándose, la memoria se refresca, las reminiscencias vagas adquieren precisión y llegan á determinar el título de la obra, la época en que se vió por primera vez, el teatro en que la representaron y los actores que la hacían. Es, á veces, una obra del fecundísimo *Scribe*, más conocido acaso en España que en su país, ya que no por su nombre, por sus comedias; es, en ocasiones, una pieza de Dumas, padre, ó Dumas, hijo, ó Dumas Espíritu Santo, ó de Emilio Augier, ó de Victoriano Sardou, ó de Labiche, ó de Molière mismo, que hasta á esa época se remonta algún traductor original, en busca de residuos olvidados y aprovechables; y quien conozca, aunque sólo sea superficialmente, el teatro francés contemporáneo y un poco del de Molière, tiene muchas probabilidades de tropezar con parecidos hallazgos en gran parte de los estrenos del *género chico*, y aun en algunos del *género grande*.

Lo más lastimoso, si cabe mayor lástima, es que algo de eso, y aun mucho, acontece á quien no ha leído á Molière, ni conoce del teatro francés contemporáneo más que media docena de obras, que forman el invariable repertorio de algunas Compañías italianas, contratadas por empresarios de teatros de Barcelona ó de Madrid en las temporadas de primavera; por ejemplo: *Demi-monde*, *Frou-Frou*, *Odette*, *Francillon*, *Fernanda*, etc., etc., y la inevitable *Dama de las Camelias*. Á esos desconocedores del moderno repertorio francés suele ocurrirles lo mismo que á los que saben de coro las obras de Dumas, padre é hijo, de Víctor Hugo, de Delavigne, de *Scribe*, y de tantos otros; siempre que pasen de los cuarenta años y hayan sido desde jóvenes aficionados al teatro: asisten al estreno de un juguete *original*, y se encuentran con una comedia antigua conocida suya, y que hace veinticinco años se titulaba de otro modo, y fué presentada al público como traducción de una francesa. Generalmente, el que advierte una cosa por el estilo, no pretende convertirse en enderezador de entuertos, ni piensa romper lanzas en defensa de la verdad y de los derechos del padre de la criatura;

se limita á encogerse de hombros, y, cuando más, á decir en voz baja al espectador que tiene al lado: «Hombre, ¿sabe usted que esto hace veinte años se titulaba *así* ó *asá*?» Y se acabó; pero si alguien se propusiese investigar las procedencias de algunas de esas obras y seguir paso á paso las metamorfosis que han sufrido en el transcurso de veintitantos años, es seguro que obtendría datos muy curiosos y enseñanzas edificantes.

Tal obra, que en su origen remoto, remotísimo, fué *entremés español*, español genuino y puro, se convirtió, por obra y gracia de un escritor francés, más rico en despreocupación que en ingenio, en *vaudeville* que aplaudieron á rabiarse *cocottes* y *cancanistas* del barrio latino; apoderóse de él, andando el tiempo, un autor festivo español, muy enterado de lo que en París se estrenaba, pero completamente á oscuras de lo que en Madrid se había estrenado, y lo transformó en *zarzuelita* (ORIGINAL, por supuesto) en dos actos; la zarzuela no gustó, y, según la frase admitida, fué *al foso*, y en el foso estuvo hasta que hubo de sacarla de aquellas honduras otro autor de *juguetes*, y dando por acá unos tajos y haciendo por allá unas supresiones, y variando los nombres de los personajes y, es de *ene*, el título de la obra, sirvió al público, aliñada al uso del día, otra zarzuela, *original*, en un acto, la cual obtuvo el *pase*, y nada más que el *pase*, del ilustre senado; y corrieron años y más años; el público de los espectáculos teatrales se renovó casi por completo, y otro autorcito que, á la cuenta, halló en algún desván ó entre los papeles viejos, encerrados en un arcón inservible, destrozado para hacer astillas, un ejemplar de aquella zarzuela, diputóle para suyo, prescindió de la música, aligeró el diálogo, refrescó los chistes, intercalando más ó menos oportunamente algunos chascarrillos tomados del último almanaque, y se encontró, en un dos por tres, con un juguete nuevo, original, en un acto y en prosa, titulado *Juan de las Viñas* ó *Ahí me las den todas*. Y como éste y como otros más curiosos todavía, hay muchos casos. Comedia conocemos todos, especialmente entre las que denominamos disparates, proverbios, aporósitos, etc., que ha hecho desde que nació hasta nuestros días una docena de viajes de Madrid á París, y viceversa, pasando á veces por Portugal y por Italia. Muchas veces, el arreglador ó traductor primitivo es el que introduce en su labor esas modificaciones, dándonos hoy como comedia en un acto la que presentó á nuestros padres en forma de melodrama en cuatro, y á nosotros mismos como drama social en tres, que luego transformó en juguete en dos, y que ha reducido á uno, acaso con el propósito de tornar de nuevo el principio de la serie.

Dicho se está que los aficionados á dar como suyas obras ajenas; los que han por costumbre tratar en cosas teatrales lo mismo que si tratasen en géneros ultramarinos, ni son poetas dramáticos, ni son tenidos en cuenta por la crítica al estudiar las evoluciones de una literatura.

En trabajo como éste, era fuerza, no obstante, dedicarles algunos párrafos. No hacemos estudio analítico de las tendencias de nuestra literatura dramática, ni escribimos historia del arte escénico español en determinado período; presentamos sencillamente el cuadro de NUESTRO TEATRO EN FIN DE SIGLO, y en ese cuadro no podían faltar unas figuras como las del traductor vergonzante y el desvergonzado copista, que aun careciendo, como carecen, de personalidad literaria, ocupan, por lo numerosos, gran parte del lienzo, y aun le prestan, por la deplorable facilidad de su labor, tonos característicos, sobre los cuales estaba obligado á llamar la atención el cronista sincero.

Pero cumplido este deber, y apartando la vista de esa plaga del teatro que, en efecto,

ejerce perniciosa influencia en el gusto y en la cultura de cierta parte del público, volvamos á los autores dramáticos, entre los cuales no es injusto, antes parece todo lo contrario, incluir á los traductores y arregladores que se declaran tales, que dan á su labor carácter literario y que no usufructúan ajenos merecimientos. Traductores eran, y nadie fué osado á dirigirles cargos ni censuras por ello: Moratín, que arregló admirablemente dos obras de Molière, y que tradujo á Shakespeare; años después, Bretón de los Herreros, el poeta cómico castizo y esencialmente castellano; Ventura de la Vega, y García Gutiérrez, y Manuel Tamayo, tradujeron ó arreglaron, sin ocultarse para ello, obras notables de teatros extranjeros.

Sentado ya, según nuestro leal saber y entender, que los traductores y los arregladores, cuando son verdaderos literatos y cuando no procuran introducir *de matute* y como nacionales mercancías extranjeras, deben figurar entre los autores dramáticos, hay que solicitar la atención, del que haya aceptado nuestras indicaciones, hacia los cuatro grupos de la clasificación más arriba propuesta, es decir:

- 1.º Autores de obras originales de *género grande* (*passez le mot*).
- 2.º Autores de traducciones ó de arreglos del *género grande*.
- 3.º Autores de obras originales del *género chico* (valga la locución).
- Y 4.º Autores de arreglos y traducciones del *género chico*.

Aun podría añadirse y debería intentarse otra subdivisión, impuesta por los hechos—si bien para hecha por críticos más que para precisada por noticieros—los autores de obras originales aparecen, efectivamente, divididos hoy en dos subgrupos, muy numeroso el uno, de muy escaso número el otro. Forman el primero, el más numeroso, la casi totalidad de los que escriben comedias y dramas; dramaturgos y poetas cómicos muy estimables, que no escriben con el firmísimo y deliberado propósito de romper moldes antiguos, ni de ensanchar marcos reducidos, ni de sostener pasos honrosos en defensa de determinadas tesis sociológicas; que, artistas ante todo, limitan sus aspiraciones á pensar y concluir una obra de arte lo mejor que pueden y saben, y no intentan plantear en el escenario problemas abstrusos de medicina legal ó de psicología trascendente, y mucho menos resolverlos en la pizarra del telón de foro.

De este grupo numerosísimo forman parte, entre muchos otros: en Barcelona, Federico Soler y Angel Guimerá, á quienes ya antes hemos mencionado, y D. Juan Maluquer y Viladot, autor de la tragedia en tres actos y en verso, titulada *Lo Comte de Pallars*; en Madrid, además de Feliu y Codina, Pleguezuelo, Arjona, y los demás mentados antes: RICARDO BLANCO ASENJO, autor de la leyenda dramática *La verja cerrada*; MARIANO CAPDEPÓN, autor del drama titulado *Pero-Gil* y de muchos dramas líricos, los cuales, convertidos en libretos de ópera, han sido puestos en música por conocidos maestros españoles, y representados con aplauso en el *Teatro Real* de Madrid; RAFAEL TORROMÉ, autor de dos obras muy aplaudidas, *La fiebre del día* y *La dote*; FEDERICO URRECHA, periodista muy distinguido, novelista justamente celebrado que, con sus comedias tituladas *Genoveva* y *Tormentos*, ambas en tres actos, y sus juguetes en uno, *El primer jefe* y *Pepito Melaza*, obras todas muy estimables, ha demostrado lo mucho que podría hacer, y hará seguramente, de continuar cultivando ese género; VALENTÍN GÓMEZ, á quien sus tareas periodísticas tienen algo retraído del teatro, y JACOBO SALES, autor de *Los ídolos de barro*.

En este grupo de los que no se dedican al arte docente, podemos incluir á Ramos Carrion, á Vital Aza y Miguel Echegaray, de los cuales nada hay que decir, porque sus nombres lo dicen todo.

Como no nos hemos propuesto, ni podríamos intentarlo siquiera, convertir esta noticia en catálogo completo de obras y de autores, catálogo que, por otra parte, es fácil obtener con sólo pedirlo á cualquiera de las varias galerías dramáticas y administraciones teatrales que en España funcionan, ponemos punto aquí á las citas de nombres incluidos en el grupo de los autores que escriben obras dramáticas y originales en tres ó más actos, y que las llevan al teatro, como dice el vulgo, sin segunda intención.

Entre los que tienen siempre segunda intención, y en ocasiones tercera y aun cuarta, debe ser contado en primer término el autor insigne de *El Gran Galeoto* y de *Mariana*, á nuestro juicio uno de los hombres de más talento y de más universales aptitudes de cuantos se han dado á conocer en este siglo. Esa misma universalidad de sus aptitudes hace de Echegaray, como poeta y como autor dramático, un espíritu inquieto, una figura incopiable; crea un teatro á su imagen y semejanza, y, como sucede á todos los hombres grandes, tiene imitadores, que sólo alcanzan á remedarlo grotescamente; Echegaray es romántico y realista, y naturalista, y simbolista, y aficionado á los más rudimentarios efectismos, y todo lo intenta y á todo aspira: á realizar el renacimiento de nuestro drama tradicional y á conseguir la *nacionalización* del drama psicológico; á interesar á los espectadores con el drama histórico y á conmoverlos con la tragedia en las costumbres contemporáneas; á sorprender el espíritu con obras de acción, de gran aparato, de trajes vistosos, de grandiosas decoraciones, como *La Peste de Otranto* ó *Un milagro en Egipto*, y á seducir la inteligencia de la muchedumbre con dramas de ideas y con discusiones científicas y filosóficas, en *Los dos fanatismos*. Sin que deje de intentar, á veces con fortuna, como en *Un crítico incipiente*, el género cómico.

Para quien conozca las obras completas de Echegaray—obras que no pretendemos juzgar—es de imposibilidad absoluta darle colocación adecuada y propia entre las distintas escuelas que se disputan hoy en Europa la preponderancia en la escena. Quien sólo conociese una parte de sus obras, diría sin vacilación: «Echegaray es un neo-romántico, un apóstol del renacimiento idealista en el teatro.» Quien, sin haber visto ni haber leído las obras en que se fundaba aquella afirmación, conociese otras del vasto repertorio de este egregio dramaturgo, diría sin vacilar: «Echegaray es un hombre de entendimiento poderoso, de una inteligencia clarísima, que se ha empeñado en una empresa imposible, la de trasplantar á nuestra literatura las nebulosidades y las tristezas de las literaturas del Norte de Europa, en que es todo negrura y obscuridad y desesperación. Mucho vale, mucho puede Echegaray; pero no es dado, ni aun al genio, realizar lo irrealizable, y Echegaray fracasará en su empresa, como fracasaría quien intentase que el oso blanco se aclimatara en nuestras provincias andaluzas, ó que la palmera prosperase naturalmente en San Petersburgo.

»Esas negruras de Ibsen, esos oscuros pesimismo de Tolstoy, carecen de medio ambiente entre nosotros. Aquí podrán ser admiradas, y lo serán seguramente, por inteligencias privilegiadas y por personas de gran cultura literaria, las bellezas artísticas de esos trabajos; pero, ni aun patrocinados por Echegaray, hallarán gracia y aceptación en nuestro público.»

Pero, lo repetimos: al que conozca no éste ó aquel drama de Echegaray, ni ésta ó aquella de sus comedias, sino todo su teatro completo, desde el *El Libro talonario* hasta *La Rencorosa* (1), ese no puede decir de Echegaray sino que es Echegaray; que todo lo intenta, que todo lo ensaya; que escribe en romántico y en clásico; que escribe en realista y en idealista; que discurre en español y en noruego; que planea como tradicionalista y como modernista, y que es Echegaray siempre.

Un crítico de mucho talento, y á quien debe España muy estimables trabajos sobre literatura dramática, *D. José Ixart*, dice, hablando de Eugenio Sellés y de Leopoldo Cano, que son discípulos de Echegaray; á nuestro juicio, el docto escritor catalán ha padecido, al creer esto, una ilusión óptica. Echegaray no tiene discípulos; ha tenido y tiene lo mismo que tuvieron Heine y Byron, como han tenido entre nosotros Gustavo A. Bécquer y Campoamor y Núñez de Arce, imitadores; y estos imitadores, que en la mayor parte de los casos son meros copistas, de los que calcan al trasluz el dibujo que pretenden copiar, suelen reclutarse entre las más insignificantes medianías. Ni el autor de *El nudo gordiano*, ni el autor de *La mariposa*, pueden ser metidos en docena entre las medianías; cada uno de ellos tiene personalidad propia, bien caracterizada y bien definida. Así lo entiende sin duda el Sr. Ixart cuando, al mencionarlos en el libro *El arte escénico en España*, no los califica de imitadores, sino de discípulos de Echegaray. Discípulos podrían serlo sin ser medianías, y aun valiendo tanto como el maestro, ó más que él, que sería valer mucho; pero nos parece que ni por la época en que los tres comenzaron á figurar en el teatro—que fué, poco más, poco menos, la misma (2)—ni por los caracteres distintivos de las obras de Sellés y de Cano, puede señalárseles en justicia esa filiación psicológica.

Estudiando atentamente las comedias de Eugenio Sellés (exceptuando la obra en un acto *La Torre de Talavera* y la comedia en tres *Maldades que son justicias*, ambas históricas), acaso podría hallarse, para suponer fuentes determinadas de inspiración, el teatro moderno francés, y muy especialmente el de Alejandro Dumas, hijo.

Menos definido el que podríamos llamar abolengo literario de Leopoldo Cano, está lejos de ser la imitación, y menos aún la copia de Echegaray. Hay en el autor de *Gloria* y de *Trata de blancos* notas personalísimas, propias, peculiares, cuya importancia no somos los llamados á estimar; pero que lo colocan en lugar exclusivamente suyo en el teatro español contemporáneo.

De todas maneras, lo mismo Eugenio Sellés que Leopoldo Cano, van á la escena en son de zafarrancho de combate, armados de todas armas, apercibidos para la lucha; salen de los estrenos vencedores ó vencidos, con las alegrías del triunfo ó con las amarguras de la derrota; pero nunca humillados por la glacial indiferencia del público.

ROSARIO DE ACUÑA, aquella niña que hace ya algunos años presentaba en el palco escénico del antiguo teatro del Circo el malogrado Rafael Calvo, después del estreno de *Rienzi el Tribuno*; aquella niña, en cuya primera obra dramática se advertían entusiasmos y atre-

(1) Cuando se da á la imprenta este original, hablan ya los bien enterados en asuntos teatrales, de otras dos obras de Echegaray: *Mancha que limpia* y *El Estigma*.

(2) Todos saben que el Sr. Echegaray apareció en el teatro con el pseudónimo Jorge Hayaseca, cuando era ya ilustre y eminente como hombre político y como hombre de ciencia. Acerca de esta nueva fase de su vida ha escrito el Sr. Echegaray una curiosísima memoria, que publicará pronto *La España Moderna*.

vimientos revolucionarios, ha llevado después al teatro su drama en tres actos y en prosa *EL PADRE JUAN*, en el cual, la mujer cumplía con creces lo que prometía la adolescente. Rosario de Acuña es poeta propagandista. El escenario es también palenque donde libra batallas en defensa de sus ideales políticos.

Y hablando de autores dramáticos que profesan la teoría de la enseñanza en el teatro, y que, además, la practican honrada y noblemente, sería preterición injustificada la del nombre del celebrado ENRIQUE GASPAS, que hace ya más de un cuarto de siglo se declaró partidario de la escuela realista, llevando al teatro español su comedia *Las Circunstancias*, admirablemente desempeñada por aquella incomparable *Matilde*, aun no sustituida en nuestra escena, y por el discreto é inteligente *Manuel Catalina*, de grato recuerdo para los aficionados á la verdad y al decoro escénicos.

Enrique Gaspar, que, siendo aun muy joven, casi niño, se había hecho aplaudir con justicia en lindísimas piezas en un acto, primorosamente versificadas, como *Candidito* (juguete que hasta hace pocos años ha figurado en el repertorio), inició por los años 1867, con obras de mayor empeño y de innegable trascendencia, su campaña en pro de la escuela realista; y en ella ha perseverado, casi siempre con muy buen éxito, desde la primera de las que escribió de este género, que fué la ya mencionada, *Las Circunstancias*, hasta la últimamente representada por la compañía de Emilio Mario, y que lleva por título *Huelga de hijos* (1867-1893).

Otro animoso combatiente de la nueva generación de autores dramáticos es JOAQUÍN DICENTA, también de los que quieren lucha y solicitan pelea; sus obras más conocidas, *El Suicidio de Werther*, *Los Irresponsables*, *Luciano*, y sus trabajos periodísticos, muy notables por varios conceptos, lo demuestran así. No se presenta el nuevo autor como decidido partidario de esta ó de la otra escuela literaria; es más, casi no puede suponerse que pretenda figurar como afiliado en ninguna. Admite los moldes que ha encontrado; tolera, sin protestar, el marco reducidísimo en que, por ahora, puede colocar sus cuadros el autor dramático; hasta respeta los convencionalismos que halló aceptados por sus predecesores; lo que ni respeta, ni acepta, ni tolera, es la actual organización de la sociedad, y contra ella lanza los rayos de su indignación en el teatro.

Entre los autores dramáticos de quienes puede y debe decirse que traen propósito de reformadores de la sociedad en que viven, hállanse, por derecho legítimamente adquirido, los Sres. GONZÁLEZ LLANA y FRANCO RODRÍGUEZ, cuyo trabajo escénico, titulado *El pan del pobre*, dió asunto para ardientes polémicas en la prensa, y hasta en los Cuerpos Colegisladores.

Aunque, según parece, los autores de *El pan del pobre* se han inspirado para planear su drama, en la obra de Hauptman titulada *Los Tejedores*, esta circunstancia, que los señores Llana y Franco Rodríguez declaran leal y noblemente, no basta para que dejen de ser considerados como autores originales. La lucha constante, permanente—acaso interminable—entre el amo y el obrero, entre explotador y explotado, hállase presentada en *El pan del pobre* con vivos colores, y mucha animación, y mucha vida; pero sin encono, sin saña, sin tendencias á exacerbar las pasiones; antes por el contrario, con aspiraciones evidentes á suavizar asperezas, á buscar arreglos, á señalar soluciones para el pavoroso problema. *El pan del pobre* entra, por lo tanto, de todo en todo, en la categoría del *drama docente*, y sus

autores han conquistado, en buena lid, sus puestos de honor entre los poetas de propaganda.

De propaganda social, acaso política, entiéndase bien; no escénica ni literaria.

Porque repetimos ahora, con respecto á los aplaudidos autores de *El pan del pobre*, lo que decíamos al hablar del vehemente é intrépido autor de *Luciano*: nada hay en su producción (¡calificada por algunos de anarquista!) que indique rebelión contra lo ordinariamente admitido en el teatro. Ningún elemento nuevo aportan sus autores á lo externo del espectáculo teatral, ni á la esencia de la creación dramática. Y como ambos autores, lo mismo Llana que Francos, han demostrado tener discreción é inteligencia más que sobradas para aportar esos elementos, si hubiesen querido aportarlos, hay que presumir, con motivos bastantes, que no lo han creído necesario.

Porque, es conveniente insistir en esto, los *reformistas* (ó digamos los reformadores, ya que la Academia Española no autoriza el otro vocablo), son en el teatro de dos clases muy diferentes entre sí: la de quienes pretenden reformar la sociedad desde el escenario, sin juzgar urgentes ni aun precisas las modificaciones en el teatro; y la de otros que aspiran á reformar el teatro, sin que les importe modificar en poco ni en mucho la sociedad. Pudiendo agregarse á esas dos clases una tercera, formada por los que ansían y procuran reformar simultáneamente el teatro y la sociedad. De los cuales abominan, como fácilmente se comprende, los que, bien hallados con la tranquilidad y con el reposo, y amigos de los hábitos adquiridos y de la rutina, no quieren que se les hable de reformar ni la sociedad, ni el teatro, ni nada. Pero este último grupo, que es el más numeroso de todos, no puede ser incluído entre los reformadores.

Al grupo de los reformadores del teatro pertenece, según sus panegiristas y partidarios más entusiastas—porque él, hasta ahora, no ha dicho nada sobre esto—BENITO PÉREZ GALDÓS, cuyas tentativas dramáticas, no coronadas todavía por una victoria decisiva, han sido ocasión de acaloradas polémicas entre amigos y adversarios del célebre novelista.

Como sucede siempre en controversias de este linaje, á las exageraciones en un sentido se ha replicado con exageraciones en el opuesto; el calor de la polémica ha encendido los ánimos; la discusión tranquila y razonada se ha convertido en disputa, y mientras los admiradores del autor de *Realidad* vitoreaban á DON BENITO, aclamándolo: *júnico dramaturgo de nuestros días!*, los contrarios le negaban en absoluto, y sin remisión posible, condiciones de autor dramático.

Algunos que en la batalla permanecieron neutrales, sostienen que Pérez Galdós triunfará en el teatro lo mismo que ha triunfado en la novela; no porque traiga nuevas fórmulas, ni moldes nuevos—que nada de eso trae—sino porque es hombre de inteligencia muy clara, de grandes dotes de observador y de perseverancia inquebrantable en sus propósitos. Escribirá comedias y escribirá dramas, lo mismo que escribiría tragedias si, de verdad y con empeño, se lo propusiese. Lo que ya no admiten esos testigos neutrales de la contienda es que *hasta ahora* la obra dramática de Pérez Galdós represente innovación alguna en el teatro, ni revele en su autor: «*un designio visible de ensanchar los límites de la escena y soltar sus comunes ataduras*».

«Nada hay, dicen, nada hay en *Realidad* que anuncie estos designios de romper moldes, ni desatar lazos. La presentación de una mujer de vida alegre en escena es una audacia que

no tiene novedad; ya, antes que Galdós, la habían presentado Dumas y Augier; y en nuestro teatro, á más de los traductores de aquéllos, Eugenio Sellés en *Las Vengadoras*. La intervención de lo maravilloso en forma de aparición fantástica, ya lo había realizado, muchos años hace, nuestro Zorrilla en la segunda parte de *El Zapatero y el Rey*; sin contar con que es uno de los recursos escénicos más usados por los dramaturgos malos y medianos y buenos de todos los tiempos y de todos los países. Nada hay en *Realidad* que pueda considerarse como conato de romper con lo establecido, con lo arraigado; adviértese, cuando más, algún atrevimiento al ahondar en el estudio de los caracteres más de lo que es costumbre; algún olvido de lo usual en la duración dada á escenas incidentales, y que «sólo muy indirectamente contribuyen á la marcha lenta de la acción principal»; pero esto que á muchos pareció osadía plausible de reformador, tuviéronlo otros por vacilaciones de la inexperiencia, y los procedimientos adoptados por el mismo *Pérez Galdós* en sus obras dramáticas posteriores, vienen á confirmar esta creencia. En *La loca de la casa*, y muy principalmente en *La de San Quintín* (la más aplaudida de todas las de Galdós por el público de los estrenos), se echa de ver el empeño del poeta en transigir con el espectador; en halagar las inclinaciones del público y solicitar humildemente sus aplausos.

»Eso suele ocurrir, continúan diciendo, á muchos que se tienen por innovadores, y que, en resumidas cuentas, nada nuevo discurren, ni inventan cosa alguna que no esté ya olvidada de puro sabida.

»Allá, en los albores del presente siglo, cuando dominaban en el teatro francés las famosas unidades aristotélicas, y cuando Moratín, en nombre del clasicismo intransigente, pretendía encerrar en reducidísimo círculo de hierro la inspiración del poeta, fué necesaria la protesta varonil y enérgica del romanticismo. Protesta que en España no dió ni podía dar motivo á luchas muy encarnizadas, porque la evolución romántica se redujo entre nosotros á un renacimiento. Nuestro teatro volvió á ser lo que siempre había sido.

»Pero los románticos, rompiendo, como efectivamente rompieron, los moldes ruines y mezquinos de la escuela clásica, no impusieron otros, y á contar desde el triunfo de los románticos, todo fué posible en el teatro, absolutamente todo, desde el idealismo más vaporoso hasta el más grosero materialismo; desde los simbolismos del auto sacramental y la loa patriótica, hasta los naturalismos del sainete. Ni los naturalistas, ni los simbolistas, ni los decadentistas tendrán necesidad de romper moldes, por la sencilla razón de que hoy no existen; ni lograrán el triunfo de imponer los suyos, porque ya nadie quiere en el teatro moldes impuestos, por medio de pragmáticas, por determinadas escuelas.»

Y después de exponer esas ideas, concluían diciendo los excesivamente maliciosos, aunque sin concretar sus observaciones á ninguna persona, ni á ningún país, que muchas veces los que se anuncian como ganosos de descubrir nuevos horizontes para la poesía dramática, suelen contentarse con haber descubierto un camino más corto para llegar á la Contaduría. «Porque, dicen, es triste, muy triste que en el mundo anden revueltas y confundidas las ideas más poéticas y los más prosaicos hechos; pero es la verdad, que en casi todas las controversias científicas y literarias que más han interesado á la opinión, cuando se profundiza un poco, se tropieza siempre con una cuestión de estómago.»

EUSEBIO BLASCO, autor de juguetes cómicos, de zarzuelas bufas, de comedias sentimentales, de arreglos que parecen obras originales, y de obras originales que parecen arreglos,



es también uno de los autores dramáticos que dan carácter al TEATRO ESPAÑOL en fin de siglo.

Muy cerca de treinta años han transcurrido desde que dió al teatro español su primera comedia, *La mujer de Ulises*, á la que siguieron, con muy pequeños intervalos, *Un joven audaz* y *El vecino de enfrente*—todas las cuales representaba deliciosamente el inteligentísimo Antonio Zamora, hoy retirado del teatro.—Desde aquella época hasta hoy Eusebio Blasco, sin anunciarse como innovador, ha llevado á la escena verdaderas enormidades, desde *La suegra del diablo*, en el género bufo, hasta el lecho conyugal, en el género serio (1). Y nadie ha imaginado que Blasco pretendía romper moldes ni ensanchar el cuadro dramático.

Como no hemos juzgado acerca del mayor ó menor mérito de los autores de obras dramáticas españolas originales, tampoco vamos á exponer opiniones propias acerca de la labor de los traductorés y arregladores de obras extranjeras, ni á decir lo que pensamos de la influencia funesta ó beneficiosa que con ese trabajo hayan podido ejercer en la marcha de nuestro teatro. Es evidente, y acerca de esto no pueden existir opiniones distintas, que esa influencia será más ó menos perniciosa, según sean más ó menos escrupulosos los traductores al realizar el trabajo previo de selección. Los que traducen obras maestras merecen incondicional aplauso; los que nos dan á conocer obras necias é insustanciales, comedias sin gracia, *vaudevilles* sin pies ni cabeza, merecen reproche; aquéllos hacen un favor á su país, éstos le perjudican. Pero como hay de unos y de otros en el teatro español de fin de siglo, y de lo que en él existe hoy hemos de hablar, á unos y á otros mencionaremos, y allá el lector discreto juzgará á cada uno según su criterio y sus aficiones literarias le dicten.

Hablando de arregladores y traductores, surge por sí mismo, pidiendo con justicia el primer lugar, MARIANO PINA DOMÍNGUEZ, que es autor de varias obras originales, algunas de ellas muy estimables y muy aplaudidas, pero cuya personalidad literaria es más conspicua en el grupo de los traductores.

*Servicio obligatorio* y *El Húsar* son las dos últimas obras que ha llevado al teatro cuando escribimos estas líneas, lo cual no significa, en manera alguna, que para cuando se hallen impresas no tenga ya representada alguna otra, pues es infatigable para el trabajo.

El segundo puesto—el segundo por orden de antigüedad, no por otra causa—corresponde al laborioso é inteligente literato D. Luis Valdés.

Entre cuyos trabajos, por la importancia de los originales, no menos que por el esmero de la traducción, merecen ser citados:

*Demi-monde* y *La Dama de las camelias*, de Dumas; *Los burgueses de Pontarcy* y *Los Estacionarios*, de Sardou; *Las bodas de Figaro*, de Molière; *El amigo Fritz*, de Erckman-Chatrian; *La donación del colono* (*Mademoiselle de la Seigleere*), de Jorge Sand.

EMILIO MARIÓ (hijo) tiene, á más de otros, el arreglo titulado *Militares y paisanos*, que es sobradamente conocido para que necesitemos darlo á conocer, y que bastó para colocar á Mario entre nuestros más aplaudidos traductores.

El malogrado escritor PEDRO BOFILL (q. e. p. d.) hizo una traducción muy estimable de

(1) Todo el primer acto de *No la hagas y no la temas* se verifica en una alcoba. En el centro hay una cama de matrimonio ocupada por la esposa, y poco después entra en la alcoba el esposo.

la comedia francesa *Luisa Parquet*, original de Durantin y de Dumas (hijo), traducción que revela las no comunes dotes que, para este género de trabajos y para otros de más empeño, reunía el que fué crítico de teatros de *La Época*.

Otro literato notable, un poeta de corazón y de talento, CARLOS FERNÁNDEZ SHAW, arregló primorosamente á la escena española el drama de Coppée, *Severo Torelli*, y alcanzó por su trabajo honra y provecho.

EDUARDO DE LUSTONÓ, escritor festivo muy conocido y muy estimado, y el periodista que ha hecho ya famoso el pseudónimo, *Gil Parrado*, son también autores de un arreglo titulado *El ciudadano Simón*, que fué muy aplaudido por el público y muy elogiado por la prensa. Esto para Eduardo de Lustonó, que en muchas ocasiones había obtenido triunfos escénicos, ya con obras originales, ya con muy notables arreglos, no era nuevo, ni señalaba punto singular en su carrera literaria; pero sí constituye época y suceso fausto para Antonio Palomero, muy joven aún, y que inició así brillantemente sus campañas de autor dramático.

Entre las personas bien enteradas se ha hablado también, y se ha hablado mucho y con elogio, de un arreglo de *El enemigo del pueblo*, de Ibsen, debido al reputado crítico y ya aplaudido autor dramático SR. VILLEGAS (que ha firmado sus trabajos de crítico con la inicial Z.).

La empresa de traducir á Ibsen en los momentos mismos en que tanto se discute en Europa la significación y la influencia del dramaturgo noruego es de tal importancia, que el solo anuncio de existir esa traducción de *El enemigo del pueblo* ha obligado á la opinión pública á recibir á Villegas como traductor de fuste, prescindiendo, por de pronto, de que ya en anteriores temporadas lo había aplaudido como autor inspirado de un hermoso drama original, escrito en colaboración con *Vicente Colorado*.

Y por cierto que habría sido preterición imperdonable, por lo injusta, la de este poeta dramático, autor del drama titulado *De carne y hueso*, y que merece, por más de un concepto, figurar en primera línea entre los combatientes que mantienen enhiesta, al concluir el siglo, la bandera de la nueva generación literaria.

Está claro que hemos omitido en esta lista algunos traductores *per accidens* que son, *per se*, autores de obras originales, y que en tal concepto figuran ya en estos apuntes de cronista. Mucho tradujo, mucho arregló, y admirablemente por cierto, y mejorando casi siempre el original, nuestro insigne, nuestro inolvidable *Ventura de la Vega*; mucho tradujo también, aunque no tanto como Vega, el eminente García Gutiérrez; á nadie, sin embargo, habrá pasado por la imaginación colocar entre los traductores y arregladores de obras francesas al autor de *El hombre de mundo* y de *La muerte de César*, ó al de *Juan Lorenzo* y *Venganza catalana*. Por eso hemos prescindido intencionadamente de algunos escritores que, aun habiendo llevado á cabo excelentes arreglos, deben ser considerados—ya que baza mayor quita menor, según dice el vulgo—como autores genuinamente españoles. Para otras omisiones no hay más explicación que la circunstancia de no tratarse en este trabajo, y ya se ha insistido sobre esto, de una historia de nuestra literatura dramática en el presente siglo, sino de una especie de *Cuadro sinóptico*, en que aparezca reproducida, lo más fielmente que nos sea posible, la situación del *Teatro nacional* en los últimos años del siglo XIX.

Y llegan ahora, reclamando nuestra atención, los autores del grupo segundo, los que hemos denominado (contando con la venia del lector benévolo) autores de obras del *género chico*.

También éstos se presentan divididos en dos subgrupos: en autores de obras originales; y traductores ó arregladores.

Sencillísima es, en apariencia, la distribución de nombres para estos dos grupos. Y, sin embargo, en ésta como en otras muchas cosas, las apariencias engañan; pocas tareas más dificultosas y más embarulladas que esta de discernir, entre las obras del *género chico*, piezas en un acto, juguetes en dos, zarzuelitas en varios cuadros, disparates en distintas etapas, cuáles han sido real y verdaderamente discurridas por el autor ó por los autores que las presentan, y cuáles otras están tomadas de trabajos extranjeros. En muchos casos, ni los autores mismos lo saben; hay algunos que escriben tanto, y toman tanto, y hacen tantas y tantas combinaciones con los pensamientos suyos y con los ajenos, que llegan á no saber cuál es lo propio y cuál lo extraño; sin que deje de ocurrir muchas veces que en una obra misma haya escenas y situaciones y chistes de muchos autores diferentes: italianos, ingleses, franceses y..... hasta españoles.

La serenidad de ánimo que mostró siempre Shakespeare para tomar asuntos dramáticos y situaciones trágicas donde los hallaba, sin pedir á nadie permiso, y sin solicitar, ni aun por cumplimiento, la venia del autor expoliado; el desenfado de Molière para decir, sobre poco más ó menos, «que él tomaba lo que le convenía allí donde lo hallaba», son desenfados y serenidades geniales que han tenido muchos imitadores, porque aquí, para los efectos del robo, hemos tenido y tenemos innumerables *Shakespeares* y *Molières*.

Fuerza es, por consiguiente, que para tropezar con algo de la tierra, genuino y auténticamente español, lo busquemos en los *saineteros* y en los autores de revistas, ya políticas, ya literarias, ya entreveradas de esto y de aquello.

RICARDO DE LA VEGA, el famoso autor de *Pepa la Frescachona*, de *Novillos en Polvoranca*, y de muchos otros sainetes, no pudo copiar, por ejemplo, ninguno de los tipos que presenta en *Los cuatro sacristanes*, en ningún autor extranjero. *La Viuda de Napoleón*, *La familia del tío Maroma*, *La canción de la Lola*, ¡*Bonitas están las leyes!*, *Rosicler*, *Sociedad de baile*, etc., etc., son trabajos puramente españoles, más aún, castellanos puros y netos. Aquello es todo producto nacional: la primera materia y la mano de obra.

Además, es bueno y tiene gracia, y está saturado de sal; pero aunque nada de eso tuviese—ya que á nosotros no nos corresponde juzgar las obras—tiene la condición de originalidad evidente.

TOMÁS LUCEÑO se encuentra en el mismo caso; *Los portales de la Plaza*, *Amén*, ó *el ilustre enfermo*, *Carranza y Compañía*, *Café Imparcial*, etc., etc., no tienen ni en su concepción, ni en sus hechuras, ni en los pormenores, ni en el conjunto, nada que huela á *vaudeville*, ó que nos recuerde pasos de *can-can*.

JAVIER DE BURGOS tiene, entre muchos sainetes de gran mérito, *El novio de doña Inés*, cuya paternidad ningún extranjero podría disputarle, y lo mismo decimos de *I dilettanti*, *La gente de pluma*, *Caramelo* y otras obras, cuya acción, para más donaire, se desarrolla en la tierra de María Santísima.

FRANCISCO FLORES GARCÍA, autor dramático fecundísimo, ha escrito también, además de