

EL TEATRO DE BÉCQUER

La producción teatral becqueriana es algo marginal respecto a la Obra del autor de las *Rimas*. Es casi seguro que, hasta hace muy pocos años, casi ningún lector de Bécquer sospechó que éste hubiera escrito para el teatro. Hay varias razones que pueden justificar este hecho. Bécquer escribió en colaboración y los colaboradores firmaron con pseudónimo: Adolfo García, primero, Adolfo Rodríguez, después. Además, sus obras, en su mayoría, eran arreglos y libretos de zarzuelas.

La producción de los libretistas se olvida pronto; hay pocos que traten de averiguar qué nombre o nombres oculta el pseudónimo, si es que llegan a darse cuenta de que es pseudónimo. El nombre, el verdadero, el falso. Recibir un nombre, darse un nombre. No conozco ningún estudio que nos ilustre acerca de las necesidades psíquicas, espirituales, sentimentales, religiosas, morales, intelectuales y pasionales del nombre, del cambio de nombre, del pseudónimo, del apodo, del título, de los epítetos, signos y denominaciones. ¡El nombre tan significativo para el que lo recibe como para el que lo da! El poeta sustituye el Domínguez Bastida por el Bécquer y, a sus dos nombres conocidos en el oleógrafo *El libro de los Gorriones*, él le añade su tercer nombre Claudio. Pero el teatro, gracias a sus colaboradores, lo firma de una manera casi 'anónima': García, Rodríguez. Adolfo García, sus cinco primeras obras, y Adolfo Rodríguez, las dos restantes. Parece querer ocultarse y ocultar la necesidad que le lleva a producir para la escena. Y no por razones sociales, pues el mundillo literario sabía de quiénes se trataba, sino por motivos literarios.

Si el lector en general no tiene por qué detenerse en estas obras ni siquiera el estudioso de Bécquer, para el siglo XIX español no está de más conocerlas. ¿Cómo tratar de encontrar lo específico becqueriano en el fruto de una colaboración, emprendida, además, con propósitos prácticos? En la carta de Bécquer a sus suegros, aun descontando el estilo familiar y doméstico, produce una sorprendente impresión, y para mí desagradable, el encontrarnos con la frase, al referirse al estreno de

Clara de Rosenberg: «A mi me importa un rábano tanto de los que alaban como de los que censuran.» No creo que fuera por ponerse al nivel moral e intelectual de los padres de Casta, me parece que, consciente y subconscientemente, está expresando el bochorno que siente ante esa tarea. También es curioso que no se dedicara a ella ni espontáneamente ni solo. Tenía que ser solicitado, alguien debía llamarle a la colaboración¹. Luis García Luna y Ramón Rodríguez Correa eran amigos suyos, todos saben qué devoto le fue el último. Pero precisamente la amistad haría quizás más insoportable las horas de convivencia en una labor de «creación», que, a Bécquer debía contrariarle, mientras a García Luna y a Rodríguez quizás les divertía.

Hay un libro precioso y muy útil que habría que procurar tenerlo al día: Rubén Benítez, *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 1961). El estudio es personal y, al mismo tiempo, da una visión completa y crítica de lo dicho y hecho sobre Bécquer. Después del trabajo de Cotarelo, ha editado el teatro becqueriano, con largo estudio y notas, Juan Antonio Tamayo (Madrid. (C. S. I. C.) Instituto Miguel de Cervantes, 1949). Gracias a Tamayo, este teatro es accesible a todo el mundo en un texto digno de confianza. En su estudio se encontrará también la bibliografía concerniente. Conviene no olvidar dos libros: el de José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y Poesía*. (Madrid, Gredos, 1958), y el de Rica Brown, *Bécquer* (Barcelona, Aedos, 1963). Ambos se apoyan por completo, en lo que se refiere al teatro, en Tamayo, pero siempre apuntan, precisando, algún dato. Supongo que, sin embargo, es una errata la fecha que parece dar Mrs. Brown a *El nuevo Figaro* (p. 206). Cotarelo indica noviembre de 1862 y Tamayo la acepta. Es verdad que Mrs. Brown puede referirse a *Clara de Rosenberg*.

Espronceda, en colaboración y solo, escribió para el teatro; sobre todo, nos dejó el cuadro dramático de *El Estudiante de Salamanca* y el excelente de *El diablo mundo*; y, tanto en un poema como en otro, crea un número de personajes y de situaciones dramáticas. Espronceda escribió una novela del género histórico. El genio esproncediano es esencialmente lírico. El temperamento lírico de Bécquer debía de ser un obstáculo insuperable para dar a su mundo una forma dramática, y esto, a pesar de las *Cartas desde mi celda* y de las *Leyendas*, a pesar, sobre todo, del conflicto entre el Tú y el Yo, a veces tan anclado en lo social, entre el Despertar y el Dormir, entre la Luz y la Oscuridad,

¹ Recuérdese que su infantil ensayo literario fue una obra dramática en colaboración.

entre el Hombre y el Cosmos. Bécquer no ha sentido la vida del hombre ni en su densa variedad novelesca, ni en la unidad de su conflicto. Lo becqueriano reside en la aprehensión del sentimiento en su esencialidad. Lo que me atrae, en la producción dramática de Gustavo Adolfo, es la fijación de motivos y la exteriorización del humor, ver cómo su ironía melancólica, triste, a veces amarga, se convierte en situaciones cómicas de abierta hilaridad. No se olvide que el teatro hay que verlo representado y que hay que oír la frase en boca del actor. El problema de la colaboración hemos de resolverlo pensando que lo que no inventó, lo aceptó. Además, poseemos de su pluma *Un Drama*, cuadro dramático, lleno de acción conducida con una gran rapidez. Este ritmo de la acción es de excepcional calidad, pero la hace quizás irrepresentable. La escena es complicada y exige constantes mutaciones, los personajes son numerosos. Se destacan seis y hay dos grupos de figurantes. El diálogo se lee en contados minutos, la representación no podría dar de sí ni media hora. Este diálogo representable, aunque pensado acaso sólo para la lectura, se publicó en 1862 en *El Contemporáneo*. En donde también aparece, el mismo año, *El aderezo de esmeraldas*. Breve narración, breve sueño, que brota de la contemplación de la belleza de las piedras preciosas entre el título de un libro y la belleza y elegancia de una mujer. Un título y dos bellezas que suscitan un sueño muy de época con juego, desafío a muerte, pobreza, riqueza, misterio-humano-social, gratitud y de manera muy becqueriana, junto a las luces de las esmeraldas, una lágrima que brilla en el insomnio de la fiebre, fiebre de la herida, fiebre de la imaginación. Después de habernos inmerso en el mundo imaginario como si fuera real, se nos sacude violentamente para conducirnos a la realidad, la cual da mayor realce a la vaguedad, a lo envuelto entre las gasas y los velos del tiempo-espacio del ensueño. Esta acción y escenografía muy de ópera —ocurre con la ópera en el siglo XIX lo mismo que con el cine hoy: narración, drama y ópera se influyen mutuamente, tanto por lo que se refiere a lo visual, como al ritmo y la sensibilidad—, con su baile climático, tiene como núcleo propulsor un dato psicológico-moral: «Se habla de algunos sacrificios de algunas mujeres. Yo creo que no hay ninguno comparable, dada su organización especial, con el sacrificio de un deseo ardiente, en el que se interesan la vanidad y la coquetería».

Dos motivos del Realismo-idealista

Un Drama tiene este subtítulo «Hojas arrancadas de un libro de Memorias» y un verso de Calderón como lema: *El mayor monstruo*,

los celos. Memorias y celos. Se puede interpretar el subtítulo literalmente, quizás se debe. Yo necesito separarme de la interpretación literal que lo más que me deja es un libro completamente hipotético. La ecuación libro-alma nos la ofrece la rima 36: «*Si de nuestros agravios en un libro / se escribiese la historia, / y se borrarse en nuestras almas cuanto / se borrarse en sus hojas*». Y compárese la rima 59: «*Como en un libro puedo lo que callas / en tu frente leer*». En la rima 44 no se lee en la frente sino en las pupilas. Al presentarnos el poeta la psicología del acto creador en su Introducción sinfónica, la memoria ocupa un lugar intermedio entre el insomnio y la fantasía, entre la imaginación y la realidad. En el primer caso alimenta lo que todavía en estado de gestación busca ya la forma; en el segundo, la memoria clasifica figuras, datos, nombres que yacen en el pasado y los separa de los que no han existido nunca. En ese conflicto entre el no ser y el ser, entre el no existir y el existir; en ese deseo de germinación, de brote, la memoria es el rincón, el ángulo oscuro, donde se amontonan, revueltos y confusos, en toda clase de estados, mil sentimientos y sensaciones. Todo de una manera vaga, todo en el corazón o en el cerebro, desprendiéndose de la palabra que lo formó o tras ella, en busca de la palabra que le saque a la vida y lo haga vivir como dolor y alegría, como sensación visual y auditiva («suspiros y risas, calores y notas»). Su memoria es también olfativa. Bécquer es hombre de la ciudad; desde ella ha salido al campo, uniendo naturaleza, historia, arte y costumbres. Sus *Cartas desde mi celda*, al alejarnos de Madrid, (soledad, silencio, simplicidad y sencillez, personalidad, piedras labradas, árboles, arroyos y flores), nos entregan la mejor estampa de la vida ciudadana del poeta, vida nocturna de redacciones de periódicos, siempre vibrante, pendiente de la última noticia y el último rumor, escribiendo en medio de todos los ruidos, sin calma ni sosiego, entregando la cuartilla apenas terminada al impresor. Hay que completar la imagen del soñador enamorado por claustros y alamedas, con la del hombre que vive de la prensa y para la prensa, teniendo como mejor amigo el aparato de fotografiar. Hoy la estampa «americana» del turista con sus periódicos y la cámara fotográfica, nos puede parecer la forma más baja de la vida contemporánea, pero no es nada más que la vulgarización de ese anhelo por fijar lo fugaz, el minuto que pasa. Es la tinta de imprenta lo que le despierta la «memoria del olfato».

Quizás por primera vez nos encontramos en la literatura española esta sensación, que hemos de considerar como el punto de partida de ese mundo de sensaciones que culminará en Gabriel Miró. Las *Rimas* incesantemente acuden al recuerdo, la memoria, el olvido, la evocación; son las poesías 13, 43, 52, 54, 58, 63. Son principalmente esos versos

de una historia de amor, que, aunque no sea necesario, nos gustaría que un día los biógrafos nos aclararan. *Un Drama* es el doloroso tormento de los celos, hoja arrancada del libro de Memorias y quién sabe si busca arrancársela del alma. Con el lema del breve diálogo hace juego esta frase final de la Escena I: «¡El amor, el amor! Si no existieran los celos, sería un paraíso sin serpiente». Rafael mata por celos a su amada. Por ella había matado a un hombre, había puesto en peligro a sus compañeros políticos, a su madre anciana; por ella tiene que expatriarse, quizás para siempre. El desenlace lo produce el «sacrificio femenino», la mujer es la víctima propiciatoria del siglo XIX. Estructura moral que comienza en el siglo XVIII y llega a tener todo su esplendor en el Realismo-idealista. Rafael, al tener que huir de Venecia, comprometiendo muy peligrosamente a su madre y a sus correligionarios, se ha despedido de Julia. Su amante le dice que le esperará hasta que vuelva o hasta la muerte. Inmediatamente los enemigos políticos de Rafael alherrojan a su madre y éste se entera que Julia, al fin mujer, le ha olvidado rápidamente y se casa con otro, precisamente con un enemigo, con un tudesco. Rafael vuelve precipitadamente para castigar a su amada. La conjuración que presenciamos no es una acción política. El sótano de una taberna, los encubiertos, la contraseña; ahí se decreta la muerte de la amante traidora, desleal, en el baile de máscaras. Julia le había escrito una carta que a Rafael le llega tarde; con su lectura se pone fin al diálogo dramático. La amante da su vida a cambio de la libertad de la anciana; por eso se casa; en cuanto la madre esté en salvo, se matará. Rafael queda anonadado. No sólo los celos han dado lugar a la acción sino que los celos conducen al desenlace trágico. La inutilidad del Sacrificio, aún más que el mismo Sacrificio, constituye la catástrofe. De un lado se alza lo sublime femenino, de otro lo masculino como base del mal. El nuevo infierno es esta desesperación resignada del hombre, su sentimiento de la culpa. Hay que olvidarse de todo el elemento de «ópera», el cual, por otra parte, hoy podemos verlo con un cierto encanto. Tampoco deben detenernos el tiempo y el espacio escenográfico, transmisión romántica que el Realismo trata a su manera. Para mí el mundo del diálogo consiste en esa visión del Paraíso, no antes del pecado, sino sin pecado. Ese esfuerzo del Realismo-idealista no por conquistar la pureza sino por imaginarse el mundo, los sentimientos sin el mal. Esa dualidad del Bien y del Mal que el Realismo siente tan tectónicamente, verla suprimida. Es la dualidad constante de las *Rimas*, la agonía del poeta por no llegar a ese Paraíso sin serpiente. En *Un Drama* creo encontrar también un aspecto esencial de la vida amorosa del poeta: su sentido de la culpa.

De la vida amorosa de Espronceda no sabemos nada, ni por lo que

se refiere a Teresa ni a la Ossorio. Siento lo que he escrito sobre la Ossorio, pues, aunque puede ser verdad, me parece que los biógrafos se han referido más bien a la figura estereotipada que ofrece la realidad, cuando nuestra obligación es seguir exclusivamente al poeta y no confundir la visión vital con lo biográfico. Espronceda nos da una visión trágicamente romántica o la soledad de dos corazones que se cruzan.

Enfrente a esa ausencia de la culpa y a la zona trascendente del amor esproncediano, Gustavo Adolfo coloca su amor en la sociedad, paseo, salón, baile; quiere salvar incólume la belleza de la amada, su esencia y no sólo la culpa está siempre presente, pero de esa culpa se hace partícipe. En el diálogo dramático consigue sublimar su dolor por medio del castigo. Los celos, que también se ven en las *Rimas*, realzan la figura femenina en su capacidad de sacrificio y son la causa de su tormento que durará toda la vida, pues el Realismo-idealista rechaza el suicidio. Nada más alejado de mi propósito, a pesar de las fechas, que presentar este texto a la consideración de los biógrafos; mi intención es subrayar el tema de los celos y un motivo literario y espiritual de la época¹. Seis años antes de publicar *Un Drama*, escribió su primera obra en colaboración, *La novia y el pantalón* (1856). Es una comedia en un acto. Buenos actores pueden hacer resaltar la calidad cómica de la acción, de las situaciones, de algunos personajes (Brígida y Don Pantaleón). Quien no vaya en busca de trascendencias, puede pasar un rato divertido. Precisamente es esta inocencia cómica lo que le da valor. Junto al motivo del «sacrificio femenino», otro muy característico del siglo XIX es el de «la vida bohemia». Motivo popularizado gracias a Henri Murger (*Scènes de la vie de bohème*, 1848; llevada al teatro con gran éxito, 1849, en colaboración con Théodore Barriere). Es la vida del artista con pobreza y con amor. El pintor y el poeta, cada uno con su juventud, con sus ilusiones y con su amor, también

¹ TAMAYO, *ob. cit.*, p. XXIV propone, sólo como conjetura, que veamos en este diálogo una reelaboración de *Los conjurados*, drama escrito en colaboración con Narciso Campillo, cuando tenían respectivamente 10 y 11 años y que se representó en el Colegio de San Telmo. La conjetura de Tamayo es transformada en teoría por HARVEY L. JOHNSON (*Bécquer's «Un Drama»*. *Hispanic Review*, 1953, XXI, p. 150), quien no aporta la menor prueba documental. *Un Drama* es difícilmente representable, aunque no imposible. Es la obra de quien ha vivido los celos, de quien quiere un castigo, de quien en el motivo del «sacrificio femenino» encuentra una «justificación». Lo que me parece que hace completamente imposible aceptar, ni aun como conjetura, la relación establecida por Tamayo es que Narciso Campillo, quien adjetiva *Los conjurados* como sin duda se merecen, no indica ninguna conexión entre el drama infantil y el maduro diálogo, obra exclusiva de Bécquer.

su pobreza. No hay un ataque a la burguesía; el dinero no se desprecia; lo que pasa es que no se tiene, tampoco se piensa demasiado en él. En la buhardilla donde vive el pintor Alfredo no hay una atmósfera de chorreante sentimentalidad, aún menos de grosero humor rozando con el crimen. La nota sentimental la difundió la ópera de Puccini, quien, con su temperamento, la incorpora a este motivo. La grosería casi delincuente, que Baroja presentó tan bien, en realidad nada tiene que ver con la vida del artista. Es la degeneración del motivo; los que viven en ese desorden apenas si son fracasados; en general, no son nada. La vida bohemia deja de ser un rasgo diferenciador en la sociedad y un motivo literario hacia 1920.

En la obra de Bécquer no creo que haya que pensar en la ironización de su propio estado económico; con su amigo buscarían un asunto que creyeran podía tener éxito. Escrita de una manera sencilla, tanto por lo que se refiere a la versificación como a la estructura —escenas alternas—, hay una observación que merece la pena de ser destacada. Luisa se pregunta si al retrato, que le ha pintado Alfredo y que piensa enviar a su novio, el poeta, le conviene un marco ovalado. Alfredo dice, enseguida:

*Por supuesto
un óvalo; así resalta
más la figura, y se acorta
el fondo... (p. 26)¹.*

De 1870 es un artículo en el que vemos al poeta hablando con un pintor, Casado del Alisal. Bécquer es, ante todo, el creador de las *Rimas*, pero ya he propuesto que cambiemos la imagen del poeta para señoritas, además de ridícula falsa, y que le veamos entregado con afán a la noticia —escribiéndola y leyéndola— y a la cámara fotográfica, adivinando en ella la competidora de la pluma. Al estudio de Casado del Alisal sube el amigo, el poeta, siempre el periodista: «charlamos un poco de todo, hasta venir a dar en la frase que de algún tiempo a esta parte es el eterno estribillo de mis conversaciones, siempre que acierto a encontrarme con un escritor o un artista amigo —¿cuándo nos da V. algo para *La Ilustración de Madrid?*». De esta conversación hace el artículo muy becqueriano *Las dos olas*, donde, entre ideas muy interesantes, nos encontramos con esta observación sobre la pintura que deberá unirse a la del óvalo el día que se hagan las concordancias de la obra de Bécquer: habla del asunto del lienzo de Casado, «y digo asunto porque,

¹ Cito siempre por la ed. TAMAYO.

aun cuando visto a la ligera podría decirse que en rigor carecería de él, toda vez que era sólo un retrato, el sexo, la edad y la hermosura del tipo, junto al carácter y la grandeza del fondo, formaban cierto contraste y armonía particular, de la que brotaba una idea. ¡Y qué más debe pedirse para asunto de una obra de arte! Lienzo o poema, claro está; he aquí el asunto becqueriano: un contraste y armonía de donde brota una idea.

El Barroco visto desde el Realismo del siglo XIX

Bécquer y su colaborador García Luna acuden al *Quijote* de 1605 para aislar el episodio de los cuatro amantes —Cardenio-Lucinda, Dorotea-D. Fernando— y llevarlo a las tablas. Me es difícil decidirme a aceptar la escenificación de *La venta encantada*, aunque reconozco que un Director con imaginación creadora, disponiendo de buenos actores, podría quizá representar la zarzuela en tres actos con éxito. Apenas si a Sancho le dan algún rasgo —su apego a los refranes— que pertenece a 1615. La relación Sancho-Maritornes, aunque partiendo acaso de la escena en la cama de 1605, es completamente inventada (pp. 91 y 115), lo mismo ocurre con algún parlamento de Don Quijote (escuderos, maestresalas, p. 85), que nos hace pensar en el *Quijote* de 1615. El tercer acto está completamente inventado y lo mismo ocurre con otros detalles de los actos primero y segundo. El texto de la zarzuela no debe de ser examinado en relación con la novela; hay que indicar, empero, que entre Don Fernando, Lucinda (Acto II, 7) y luego Cardenio no maneja bien el juego de los reconocimientos.

Tamayo ha señalado, en mi opinión justamente, que en el monólogo de Cardenio, casi todo hablado con un fondo musical descriptivo y psicológico, que los libretistas imaginan casi wagneriano, nos encontramos ya con versos prebecquerianos. Sin embargo, si el modo que nos hace pensar en las *Rimas* es evidente:

*Reina el silencio en torno;
nace la luna y sus balcones baña
de fantástica luz; ella me espera,
me espera palpitando
de impaciencia y amor...*

y también:

*¿Ves esa luna que se eleva llmada?
Blanca es su luz;
pero aún más blanca que sus rayos trémulos,
blanca eres tú (I, esc. 4).*

antes de adjudicárselos a Bécquer en lugar de a su colaborador, deberíamos acaso pensar en ese ambiente prebecqueriano del que ha hablado Dámaso Alonso. Tendencia sentimentaloides que el sevillano transformó en poesía. Acaso el halo cursi de que se han visto rodeadas alguna vez las *Rimas* se deba a este substratum, que ha retenido al lector, el cual ha sido incapaz de penetrar en el ámbito creador.

La venta encantada no es ni una refundición, claro, ni una adaptación, actividades que, junto a la del traductor, son tan legítimas como a veces útiles, y siempre muy difícil de sentar principios o reglas para llevarlas a cabo. *La venta encantada* es más bien una variación sobre un tema cervantino. El motivo amoroso situado, naturalmente, en una zona metafísico-religiosa por Cervantes, los autores dramáticos tienen que trasladarlo a un medio psicológico-moral y sentimental. Don Quijote y Sancho son personajes relegados al fondo.

El caballero de la Triste Figura y el caballero Roto del Bosque (1605) se enfrentan en un largo abrazo silencioso. Es el encuentro del loco de amor y el loco de justicia y belleza. Cervantes une apretadamente a esos dos furiosos. Es la estructura de su novela: El amor alejado de la Arcadia y situado en la Justicia y la Belleza ideales.

Cardenio en la zarzuela se presenta dominado por el persistente recuerdo de la boda de Don Fernando y Lucinda. Recuerdo que le hace perder el sentido y la noción de la realidad. De una manera muy becqueriana le pide al aura que lleve hasta la amada sus suspiros y sus canciones, pero «los espíritus que cruzan en *los vientos*» ahogan con sus gritos las súplicas del amante. La evocación de la boda, en la cual él mismo se ve como esposo, se transforma en el proceso de una perturbación psíquica confiado sobre todo a la orquesta. Como se ha descubierto un momento prebecqueriano en la sensibilidad poética, supongo que los críticos de música habrán descubierto un estado prewagneriano de la descripción psíquico-musical. En las *Rimas* nos encontramos con la expresión de la refriega constante entre la razón y lo que Bécquer llama la inteligencia. A Cardenio se le describe así: «Llevándose las manos a la cabeza y apretándose fuertemente las sienes, como experimentando en el cerebro la dolorosa descomposición de la inteligencia». Después de esta acotación, Cardenio exclama:

¡¡ Oh Dios!!
¡¡ Mi razón!! ¡¡ Mi razón!!

Así como los románticos destacan la frente —expresión de la dignidad del hombre y sede de la pasión—, Bécquer nos ha hablado de ese dolor

cerebral, y la frente en la zarzuela, cual corresponde al Realismo-idealista, se presenta velada su pureza «como flota alba nube en el cielo». No hay que pensar que esto es así porque se trata de la esposa. Cervantes, en su famosa descripción de Lucinda, nos habla de su maravillosa hermosura a través del vestido y no siente necesidad de velar la frente.

Cardenio se desmaya y al volver en sí nos explica que se siente «olvidado de un mundo» que le ha expulsado de su seno sin piedad. Es la forma del héroe realista, verse abandonado. La rima 65.

*¡Estaba en un desierto! Aunque a mi oído
De las turbas llegaba el ronco hervir.
Yo era huérfano y pobre... ¡El mundo estaba
Desierto... para mí!*

El rebelde romántico se ha transformado en este huérfano que vive en un desierto sentimental. Su soledad es un abandono. *Juan Lorenzo*, *Un drama nuevo*, *Consuelo* y junto al teatro, en la novela como en la lírica del Realismo-idealista, nos encontramos siempre con esta figura simbólica.

Dorotea no tarda en aparecer. Cardenio jura ayudarle y recobrar su honra o vengarse de Don Fernando. Dorotea, sin embargo, es la compañera del hombre abandonado. Ella no quiere la muerte de su amante sino que sea feliz y a Dios se elevan sus súplicas para que le ayude. No tenemos que analizar a este personaje en su relación con Don Quijote; conviene, no obstante, recordar que no sale de ella el proponer su ayuda para sacar al Hidalgo de la Sierra; es el Cura quien le insta a hacer un papel en la historia y la convence cuando acude a su espíritu de caridad. En el siglo XIX el ofrecerse de *motu proprio* no se hubiera considerado decoroso; además, lo que convenía a la moral de la clase media era ese acto de caridad, la cual ya no es filantropía, pero tampoco tiene nada de religioso; es una obligación que impone la moral social.

Una vez en la venta, hacen su entrada Don Fernando y Lucinda; ésta, ateniéndose a su papel, en realidad es de la misma estructura moral que Dorotea; Cardenio protege a Lucinda y arde en deseos de venganza como la proyección social de su época (siglo XIX) lo exige. Don Fernando es un personaje concebido a estilo de las novelas históricas de fantasía; recuerda a ratos al Don Juan zorrillesco, aunque algunos rasgos ya los hallamos en el *Maclas* y, sobre todo, en *Los amantes de Teruel*. Me refiero a ese momento en que Don Fernando (II, 7) más que a su amor hacia Lucinda habla del prestigio y del qué dirán:

*¿Queréis que ande de mil modos,
por vuestra imprudencia loca,
mi nombre de boca en boca,
siendo la burla de todos?*

No vamos a estudiar el argumento; basta saber que Fernando y Dorotea se vuelven a encontrar en el tercer acto. Están solos. Dorotea se da a conocer; él la rechaza, pero le dice que Lucinda no podrá ser suya mientras ella se interponga y que ha venido para ofrecerle su vida y que él pueda ser feliz. Sus lágrimas conmueven al amante y tiene lugar la reconciliación. La escena está concebida de una manera muy becqueriana: ruptura, orgullo que impide todo acercamiento, lágrimas y, después, lo que no existe en las *Rimas*, perdón mutuo y nuevo amor.

Fernando. *¿Qué encanto suavísimo,
qué oculto poder
tendrán esas lágrimas
que vierte a mis pies?
¿Por qué orgullo mío,
responde, por qué
en lucha con ellas
te dejas vencer?
¿Qué hacer? ¿Qué hacer?
Levanta, Dorotea;
levanta y que mis labios
esas preciosas lágrimas
recojan de tus párpados.*

Dorotea. *¿Oh Dios?*

Fernando. *Sí, ven, hermosa.*

Dorotea. *¿Es cierto?*

Fernando. *Es cierto, ven,
y por piedad perdóname.*

Dorotea. *¿Yo perdonarte?...*

(Se abrazan) (p. 126).

Es una visión muy becqueriana, en la cual, sin embargo, encontramos los elementos esenciales de la época —la mujer como figura del sentimiento, la piedad dominando el orgullo. La escena se alarga por la presencia de Cardenio y, luego, de Lucinda. Se cae, otra vez, en esa retórica insoportable que debo señalar.

Las figuras de Don Quijote y Sancho son tratadas según el espi-

ritu cómico limitadísimo del Realismo-idealista. Don Quijote no es nada más que un pobre loco, y, a veces, tanto a él como a Sancho se les dice que no estorben. Para ese libro que habría que escribir sobre el *Quijote* en España, esta zarzuela ofrece material interesante. Es injusto intentar deshacer la colaboración y achacar todo lo malo a García Luna, pero nos es muy difícil admitir que toda la fraseología de guardarropía teatral y esos personajes acartonados se deban a la imaginación creadora de Bécquer. Los ejemplos, por desgracia, son numerosos; bastará citar la escena 7 del acto III. Dorotea, vestida de hombre y haciéndose pasar por Cardenio, acude al desafío de D. Fernando.

Fernando. *Se ve un bullo... ¿Quién va allá?*

Dorotea. *Uno a quien cita se dió.*

Fernando. *¡Pues caballero, soy yo
quien esperándoos está!*

Dorotea. *Lo inferí..... etc. etc. (p. 123).*

Bécquer, que quizás no podía escribir para el teatro nada mejor, si no colaboraba activamente, se resignaría a que la obra avanzara así. En *La venta encantada* nos encontramos la sentimentalización del amor de Don Fernando y Dorotea tratada de un modo muy becqueriano y un testimonio de una de las maneras de leer el *Quijote* y sentir las figuras principales de la novela en el Realismo-idealista.

En 1860 dieron a las tablas una zarzuela en un acto, *Tal para cual*, que al parecer no tuvo éxito. La música debió hundirla, pues el libreto es gracioso, siempre dentro del teatro comercial y el verso, como con razón ha advertido Tamayo, es fino.

Es una comedia de enredo a lo Calderón. El maestro indiscutible. No comparto la opinión de los que creen que es una parodia del gran poeta: tampoco hemos de ver en ella la influencia del autor del XVII. No es tampoco un homenaje. *Tal para cual* muestra el conocimiento y la familiaridad con la fórmula cómica calderoniana, que, como es natural, no pueden utilizar, ya que están completamente alejados del mundo metafísico y del enredo del mundo trascendente del Barroco. No sé hasta qué punto se pueda considerar el tratamiento de los criados como una reflexión social. Quizás podemos ver en ella cierta referencia a la nobleza y la bajeza humana, pero no hay que olvidar que se trata de una zarzuela y, por lo tanto, de cierto molde tradicional desde un punto de vista «artístico».

Lo mismo podríamos decir de la disputa de los amantes causada

por una serie de equívocos de antiguo abolengo. López de Ayala todavía acudirá a esas fórmulas en 1878, *Consuelo*; el amante no anuncia su llegada porque quiere producirle una grata sorpresa. Este recurso podrá ser todo lo antiguo que se quiera y un verdadero lugar común. Sin embargo, en su desarrollo (pp. 200-203), encontramos quizás, en esa disputa de los enamorados, en que tanta parte tiene el orgullo para hacer imposible la reconciliación, un acento becqueriano. Hemos de hacernos la pregunta de siempre: ¿ha dejado la realidad esa huella en el ánimo de Bécquer o, por el contrario, es la manera de ser del poeta la que le hace concebir la ruptura? Lo cierto es que el agravio, el despecho, la dignidad en forma de orgullo, el deseo de reconciliación pero la incapacidad por parte de los amantes de que uno de ellos sea el que dé el primer paso son los elementos morales que forman el complejo del drama amoroso tal como lo siente el autor de las *Rimas*.

El argumento de *Tal para cual* se sitúa en el reinado de Felipe V. Los autores no tratan de ser históricamente muy exactos; en cambio, sorprenden el encuentro amoroso con una línea goyesca:

*La cintura hecha un arco, a su oído
con gracioso ademán me incliné;
y entretanto gruñía la dueña,
de ese modo el asunto abordé* (p. 184).

Alguna vez remedan el razonamiento escolástico barroco (pp. 195-196) y el chiste calderoniano, mostrando siempre gran respeto al «Ilustre Calderón»; en cambio, es difícil decidir si, al buscar el tono de la lengua, más que hablada sin empaque académico («mañana será otro día»), quieren que pensemos en Zorrilla.

Pero la ironización de Zorrilla, por lo menos en su *Tenorio*, es evidente en *Las distracciones* (1859), comedia en un acto, en prosa, con números musicales. Pepito Tenorio, que es el seductor ridículo de esta obrita cómica, dice de sí mismo: «Yo llevo la corrupción en el nombre. El ilustre Don Juan me legó la fascinación de su mirada, la seducción de su acento» (p. 156). Claro, el *Don Juan Tenorio* era tenido entonces, como aún lo es hoy, por una obra romántica. Es decir, que esta ironización del *Tenorio* debe ser interpretada como una actitud hacia el Romanticismo. Comprobamos inmediatamente que ésta es la intención de los autores, pues a renglón seguido continúa:

(Con entonación enfática).

*¡Malditos quince años!
¡Funesta edad de amargos desengaños!*

Con estos populares versos de Espronceda (15 años en lugar de 30) el trazo caricaturesco se acentúa aún más.

La obrita tiene ciertos momentos cómicos, que quizás los actores pueden explotar con provecho. Lo que interesa es su soporte moral, que, como corresponde a su época, es mezquino. Compárese con *El hombre de mundo*, *Juan Lorenzo*, *Consuelo*. Esta mezquindad se nota aún más en las «audacias» sexuales. Todo nos revela el ínfimo nivel espiritual e intelectual del público.

La huella de Calderón la encontramos de nuevo en *La Cruz del Valle* (1860). El gracioso Dryu se ha sacado del molde de Clarín: su relación con Palacio, su idea de la sociedad. Hay chistes, aunque no del gracioso, que están dentro de la veta bíblica tradicional: Noé salvó al hombre del agua y le descubrió el vino. El hilo cómico se trenza con el sentimental. Es un amor que tiene que sortear obstáculos; el último está a punto de causar la muerte del amante. Pero, precisamente en ese momento, encuentra el joven a su madre, de cuyo lado fue arrancado al nacer; encuentra al padre, el Príncipe reinante y, además, su contrincente en amor. La razón de Estado, la fidelidad, la lealtad, la separación, las contrariedades, todo ello, en medio de tempestades, heridas, tiros, consejos de guerra, pasadizos ignorados cuyas entradas se abren por medio de ingenioso mecanismo, van a dar a la felicidad. No tanto al triunfo del bueno, pues todos son buenos, como el triunfo del bien. A esta felicidad que el azar niega, el azar la concede no sometiéndose a la razón sino el sentimiento, a la bondad. El mal queda convertido en el capricho tan real de la vida, pero se somete al bien ante esa persistencia de los buenos corazones. Como se ve, es un teatro (hoy diríamos cine, los *Westerns*, las películas del Oeste) popular, en el que todas las clases sociales descansan viendo cómo se alumbra la fuente soñada que mana del corazón. Los ingredientes son el sentimiento, la comicidad, la acción llena de sorpresa, el valor y, a mediados del siglo XIX, en lugar del Whisky, el vino; en lugar del lejano Oeste, palacios, jardines y casa de campo entre montañas.

Como en el mismo tipo de novela, aparece la actitud sentimental hacia el perseguido, el que tiene la cabeza pregonada y que, a veces, cual ocurre aquí, es el bueno (V. pp. 256-57, 267-69). Hay una descripción de tormenta que puede ser tenida en cuenta (257). Algún dato social —el rango del médico (258)— debe ser retenido. Hay un apunte que nos descubre el ansia del siglo XIX por la novela —el destino en forma de novela misteriosa (260); recuérdese que en el Naturalismo se identificará la vida a la novela. He advertido varias veces que uno de los componentes del conflicto amoroso becqueriano es el orgullo y

en *La Cruz del Valle* lo encontramos también (238), igual que en el resto de su creación. Véase la dualidad de Bécquer:

*Tú eres perla, que la concha
guarda fiel como un tesoro,
y yo soy el rayo de oro
que chispea sobre el mar.* (235)

El motivo tradicional de la fuente del amor aparece graciosamente —«y cuando a la fuente vuelvas» (260)— al contar Luisa su historia para que sirva de escarmiento a otra doncella.

Con esta obra termina la colaboración entre Bécquer y Luis García Luna. Rica Brown nos dice que, sin embargo, no se rompieron los lazos de amistad.

La nueva colaboración

Con Ramón Rodríguez Correa escribió dos obras, ambas refundiciones. Son zarzuelas. Parece, según Cotarelo, que no tuvieron éxito. Desde luego, pertenecen al teatro comercial y Bécquer e incluso su mujer se sintieron más bien contentos de las entradas. *El nuevo Figaro* tiene tres actos; *Clara de Rosemberg*, dos. Hay que repetir lo dicho tantas veces; buenos actores podrían lograr que un público medio pasara unas horas entretenido. Aunque en *El nuevo Figaro* no encuentro nada digno de atención, sin embargo me parece mejor que las obras de García Luna. Quizás por eso Bécquer tendría menos ocasión de intervenir, pues seguiría más dócilmente a Correa. De todas maneras, como en alguna otra obra —*La venta encantada*, *La Cruz del Valle*— nos encontramos con el vocabulario de la vida militar del siglo XIX. Por cierto, que no creo haya sido estudiada la vida del soldado en los sainetes, la zarzuela y la comedia de los siglos XIX y XX. Tema tan frecuente en los tiempos modernos como raro en el Siglo de Oro. Según Nombela, hacia esta época (1862) también adaptó el *Fidelio* de Beethoven y otras piezas, por encargo del empresario y actor Francisco Salas, el cual hizo el papel cómico (Miguel) en *Clara de Rosemberg* (1863), zarzuela en dos actos, arreglo de otra obra más larga. Parece tan comercial como la anterior. La gracia, los chistes¹, el estilo, el enredo todo parece dirigido por Ro-

¹ La nota 9 (edición citada, p. 513): «Esto de que las madrileñas 'hablan por señas (!) y jamás en español (!!),' carece de sentido hasta en una zarzuela. Pero así dice, con toda claridad, el ms.» Parece no haber captado el sentido, quizás

dríguez Correa y mantenido, quizás voluntariamente, en el nivel que se supone ser el exigido por el público de esos espectáculos.

De esta hábil colaboración sólo nos han quedado dos obras, en ella no hay nada que nos haga pensar en Bécquer. Rodríguez Correa, Huidobro y Tamayo han dado noticia de los proyectos becquerianos, de los cuales por ahora no conocemos nada. Como es natural, Bécquer no dejó ninguna constancia de poesías líricas breves: apuntó obras más largas; entre ellas, varias dedicadas a la escena.

JOAQUÍN CASALDUERO

The City University of New York. Graduate Center.

por demasiado fácil, teatralmente muy cómico de la situación. Todas esas jovencitas están en Trebisonda y si hablaran en español sería menos claro que si hablaran por señas.