

EUSEBIO BLASCO, DRAMATURGO POR HORAS

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau



Entre la nómina de los primeros autores de teatro por horas, el nombre de Eusebio Blasco¹ (Zaragoza, 1844 - Madrid, 1903) figura al lado de los de mayor nombradía como Carlos Arniches, Ricardo de la Vega o Javier de Burgos. Su bibliografía dramática consta de más de noventa títulos, en parte vertidos en los variados moldes del género chico en verso y en prosa. Con sus obras Blasco participó en la actualización de la tradición costumbrista y en la modernización de los tradicionales moldes del sainete y de la zarzuela. Su teatro fue popular, no sólo por el paradigma dramático en que se insertó su creación, sino en especial, por el éxito que alcanzaron algunos de sus libretos y la música que les acompañaba. A todas luces, dicho éxito favoreció su asimilación y apropiación en amplios sectores de la sociedad.

Eusebio Blasco inició su trayectoria dramática en Zaragoza con el estreno de la comedia *Vidas ajenas* (1862) y del juguete *La niñez engañosa* (1863). Tras cuatro años dedicados esencialmente al periodismo, logró contar con el apoyo de Julián Romea para estrenar en la capital. Su primer éxito fue *La mujer de Ulises* (1865), un juguete cómico que Antonio Zamora le encargó para el Teatro del Príncipe. En tanto que libretista, Blasco empezó a colaborar con el maestro José Rogel en *La corte del*

¹ Blasco, Eusebio, Prólogo a *Noches en vela*, citado en Lacadena Brualla, Ramón, *Eusebio Blasco, periodista*. Zaragoza, Tip. Berdejo Casañal, 1932, p. 19; y Faci Ballabriga, Mariano A., *Don Eusebio Blasco y Soler: zaragozano, aragonés y pilarista*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Cultura, 2003; Rubio, María, "Eusebio Blasco", *Cuadernos de Aragón*, 18-19, 1984, pp. 185-200, Versteeg, Margot, *El discurso cómico del género chico*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 75.



rey *Reuma* (1866), un pasillo cómico lírico que cobró vida escénica en las tablas de la Zarzuela y significó uno de sus más relevantes éxitos. Merced a estos avales y a una intensa vida social en los círculos aristocráticos, Blasco siguió estrenando en salones privados y en los mejores escenarios de la Corte.

En 1866 vieron la luz los juguetes *La tertulia de confianza y El vecino de enfrente*, o su mayor hito, *El joven Telémaco*, un pasaje mitológico lírico burlesco con música del maestro Rogel, basado en la célebre obra de Fénelon. Esta pieza se considera el portaestandarte del género bufo en España. Ante su éxito, Francisco Arderius constituyó la compañía de “Los Bufos madrileños”, quienes se consagraron merced a las adaptaciones de las operetas bufas de Offenbach, de Meillaac y de Halévy a las revistas líricas y zarzuelas españolas. Lo bufo se impuso como nueva moda y aunque sólo se mantuvo tres años en boga, éstos bastaron para favorecer el desarrollo de nuevos géneros como el cuplé, la opereta y la revista². De *El joven Telémaco* ha pasado al acerbo popular el vocablo “suripanta” que el dramaturgo acuñó para denominar a las coristas. Otros testimonios presenciales recordaban asimismo las letras desenfadadas de las sensuales habaneras, tangos y seguidillas que cantaban aquellas coristas vestidas con sucintas indumentarias³. *El joven Telémaco* se mantuvo más de un año en cartelera, si bien no le faltaron detractores que la tacharon de ser “el primer insulto hecho a la literatura dramática y al buen gusto cómico”⁴. No obstante, a Eusebio Blasco le aportó rápida nombradía y generosas ganancias.

Tras *El joven Telémaco*, la singladura de Eusebio Blasco avanzó sin grandes escollos por la Talía popular. En 1867 fue diversificando sus creaciones con las zarzuelas bufas *Los cabañeros de la Tortuga* y *Los progresos del amor*, junto con la paro-

² Amorós, Andrés y Díez Borque, José María, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, p. 162; Membrez, Nancy, *The teatro por horas: History, dynamics and comprehensive bibliography of a Madrid Industry, 1867-1992*, Diss. University of California, Santa Barbara, 1987.

³ *El joven Telémaco* fue estrenado en el teatro de Variedades en septiembre de 1866. Esta primera obra bufa del que sería un repertorio picante ganó el aplauso del público por su naturaleza alegre y chistosa. Arderius arrendó dicho teatro y en él se llevaron a escena numerosas piezas breves de Blasco. Torre San José, Diego, *op. cit.*; Entrambasaguas, Joaquín de, “Un éxito inopinado de Eusebio Blasco”, *Segismundo*, 15-16, 1971, pp. 281-292.

⁴ Díaz de Escovar, Narciso y Lasso de la Vega, Francisco, *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, p. 464.

dia lírico-burlesca *Los novios de Teruel* con música de Arrieta. En estos textos las caricaturas y sátiras de los grandes temas de actualidad se entremezclan con asuntos amorosos y frívolos. A pesar de la popularidad de sus libretos, Blasco abandonó la zarzuela hasta el final de su trayectoria. Tan sólo en 1901 colaboró con Carlos Fernández Shaw y el músico Jerónimo Jiménez en la composición de *Los Templos*, una obra de tema histórico-costumbrista ambientada en la Revolución de 1868. Tres años después, se estrenó póstumamente *La molinera de Campiel*, un libreto cómico-dramático de costumbres aragonesas con música de Agustín Pérez Soriano.



Entre 1865 y 1868, antes de exiliarse en París por motivos políticos, Blasco estrenó una decena de piezas breves, en verso y sin música, así como las zarzuelas bufas que ya se han ido citando. Con ellas se cierra una primera etapa en la trayectoria del dramaturgo. Estas primeras obras resultaban secundarias para los espectadores, ya que acompañaban a la obra principal al final o al principio de las veladas. A pesar de su modesta funcionalidad, estos estrenos tempranos contribuyeron al nacimiento y la consolidación del género chico. Desde una perspectiva historicista, dan cuenta de la evolución de los géneros a tenor del contexto empresarial y de los gustos del público⁵.

A partir de 1870, Eusebio Blasco abandonó los géneros breves para dedicarse a la creación de obras de mayor envergadura, sobre todo comedias y algún que otro drama suelto, ambos géneros estructurados siguiendo el modelo tradicional de los tres actos en prosa. Con ellos, su producción ostentó pleno protagonismo en las funciones del Teatro Español. Allí vieron la luz, en 1871, *El pañuelo blanco* y *Los dulces de la boda*, *La mosca blanca* y *El miedo guarda la viña*; al año siguiente *El baile de la condesa* y *La rubia*, y, en 1873, *Pascuala*, *La procesión por dentro* y *La rosa amarilla*.

Las obras que Eusebio Blasco compuso después de 1878 fueron en muchas ocasiones encargos de Emilio Mario, director del Teatro de la Comedia. Las creaciones del dramaturgo aragonés contaron desde entonces con el mejor plantel de actores y con un público distinguido. En este periodo siguieron predominando las comedias de corte tradicional tales como *El bastón y el sombrero* (1878), *Juan García* (1878) y *Buena, bonita y barata* (1879).

⁵ Espín Templado, Pilar, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995.



Tras una nueva estancia en París, Blasco volvió a las mismas tablas, en 1882, con *El secreto* y *La posada de Lucas*. A estas obras le siguieron nuevos títulos, cada vez más espaciados en el tiempo: *El guapo rondeño* (1884), *El capitán Marín* (1885) y *El ángelus* (1897). Avanzados los 80, dio un nuevo sesgo a su carrera de escritor, centrándose en la narración y la crónica periodística. Sus creaciones dramáticas fueron menos significativas, de modo que se acabó distanciando de las tablas de La Comedia. Curiosamente, el autor volvió a componer un nuevo repertorio breve. Excepto el juguete *¡Todo por el arte!* (1879), arreglo de *L'amour de l'art* de Labiche, el resto de sus composiciones adquirieron vida escénica en el Teatro Español. Allí se estrenaron el cuadro *Los dos sueños* (1898), el monólogo *Mañana me caso* (1901) y el pasillo *La fonda del potro* (1902), pero a diferencia de las primeras obras breves allí representadas, éstas gozaron de pleno protagonismo e independencia en las funciones. Como se ha podido constatar, Eusebio Blasco diversificó poco los escenarios de sus estrenos para conservar un público propio y garantizar ciertos beneficios a la empresa. Entre los otros teatros documentados, tan sólo el teatro Lara contó con dos estrenos, el del proverbio *No la hagas y no la temas* (1871) y de la comedia *Dulces memorias* (1900); en el Teatro de Variedades estrenó el disparate compuesto en colaboración con Miguel Ramos Carrión *Levantar muertos* (1874); en el teatro Eslava la comedia *El primer Galán* (1879) y en el Apolo el propósito *Día completo* (1880) en beneficio de Josefa de Hinojosa.

La rapidez impuesta a la sazón por la renovación de las carteleras favoreció la traducción y la adaptación de obras extranjeras como bien se sabe. Incluso para estos ejercicios Blasco defendía la independencia y libertad del autor con el fin de que las versiones españolas reflejasen la vida y los intereses nacionales. De hecho, él siempre atenuó las ideas extranjeras, es más, ponía a sus textos “mantilla y capa”⁶, tiñéndolos con las costumbres de color patrio “llamando a los personajes con nombres españoles, colocando la acción en sitios españoles, haciéndoles hablar en español neto”⁷. Según declaraba Blasco había realizado seis adaptaciones de obras francesas por encargo, aunque no

⁶ *Ibidem*.

⁷ Blasco, Eusebio, *Las costumbres en el teatro, su influencia recíproca. La España del siglo XIX* Colección de conferencias históricas, Madrid, Libr. de Don Antonio San Martín, 1888, p. 134.

siempre desveló sus fuentes como era entonces habitual. Así salieron a la luz las comedias *El pañuelo blanco* (1870), inspirada en *Un caprice* de Musset y *¡Cabeza de chorlito!* (1886), adaptación de la obra homónima de Barrière y Gondinet. A raíz de estas adaptaciones, en particular de la primera, Blasco fue acusado de plagio, si bien el cotejo de textos demuestra que los personajes tan sólo comparten algunos rasgos con el original⁸. Asimismo despertaron polémicas semejantes *Los dulces de la boda* (1871) y *¡Todo por el arte!* (1879), pese a las transformaciones que Blasco introdujo en estas libérrimas versiones. El dramaturgo exageró el carácter cómico y populachero de algunos personajes en función del espectador al que se dirigía, puesto que “al teatro va todo el mundo, y lo que en un salón es delicado, en la escena puede resultar frío”⁹.



Eusebio Blasco dictó en el Ateneo de Madrid varias conferencias sobre arte dramático. En “Las costumbres en el teatro, su influencia recíproca”¹⁰, la única conservada, acrisoló algunas de las claves de su pensamiento y quehacer teatrales. En ella criticaba el sabor rancio y excesivamente moral de la producción coetánea caracterizada por “sus sermones en verso, sus pensamientos en redondillas, sus sentencias interrumpiendo la acción y sus desenlaces archicatólicos de inevitable matrimonio y moraleja final”¹¹. Una producción, a su juicio, que se había quedado rezagada respecto de la europea, pero que respondía a las expectativas de un público mojigato acostumbrado a aplaudir en las obras extranjeras, lo que no toleraría en castellano. En la misma línea, Blasco rechazó el melodrama por presentar asuntos espeznantes descuidando lo local. Pensaba que el distanciamiento de la realidad inmediata había generado la pérdida de idiosincrasia y había coartado la diversificación genérica, textual y escénica. Con todo, el creciente interés por los bailes, la música, las representaciones lujosas, a su entender, no habían desvirtuado la finalidad del teatro que, para él, residía en la diversión de todos, de ricos y de pobres con sus diferentes gustos.

⁸ Cavia, Mariano de, “Prólogo” a *Cuentos y sucedidos*, Madrid, F. Bueno y Compañía editores, s.a., p.18.

⁹ Blasco, Eusebio, *¡Todo por el arte!*, Juguete cómico en un acto, en prosa, estrenado en el Teatro de la Comedia el día 18 de noviembre de 1879, Madrid, Hijos de A. Gullón editores, 1879, pp. 4-5.

¹⁰ Blasco, Eusebio, *Las costumbres en el teatro*, op. cit., p. 134.

¹¹ *Ibidem*, pp. 141.



Eusebio Blasco era consciente del desfase que existía en el teatro coetáneo respecto de la estética realista vigente en la novela, si bien no la consideraba adaptada a la escena. De hecho, al autor dramático que se adentraba por aquellos derroteros le vaticinaba el fracaso, en la medida en que el público es reticente a cualquier novedad estética. La tiranía del espectador no era el único escollo que toda renovación tenía que salvar, incluso muchos dramaturgos, escribía Blasco, manifestaban cierta reserva por el hecho de que “aquellos que hemos dado en llamar *realismo* en el teatro (y que, a semejanza del federalismo en la política, nadie ha definido bien todavía) disculpe ciertas monstruosidades, que antes no eran admirables sobre la escena”¹². Ese realismo que confundía el escenario con la cátedra o la tribuna moralizadora no se adecuaba al concepto idealista que Blasco tenía del arte dramático, al que consideraba como manifestación de la belleza para conmover el alma y favorecer el goce placentero. El dramaturgo disenta de cualquier proyección pragmática del teatro, aun cuando siguiese siendo un medio de comunicación de masas y gozase de alta capacidad de convocatoria. Para él, el teatro “no ha enseñado nunca nada, no ha corregido nunca nada, no ha modificado costumbre alguna”¹³, ni recíprocamente, el teatro ha variado la manera de ser. Si Eusebio Blasco enmarcaba sus composiciones dentro del teatro de costumbres, era porque concedía importancia singular a la observación de los comportamientos coetáneos, pero, obviamente, bajo el prisma de la comicidad:

acentuando o exagerando más o menos asuntos y personajes, las [costumbres] del tiempo en que vive, y que el arte de hacerlas es muy lato, pues comienzan, a mi entender, en el drama moderno sin grandes catástrofes ni peripecias trágicas, comprenden todo el repertorio de obras cómicas en que se trata de lo que el poeta o el autor pretende ridiculizar o poner de relieve, y acaban en el sainete popular, que pinta las costumbres de las clases inferiores de la sociedad en que el autor vive¹⁴.

En consecuencia, sus obras son de costumbres porque Blasco

¹² Blasco, Eusebio, “Drama realista”, *Malas costumbres. Apuntes de mi tiempo seguidos de algunos bocetos biográficos y poesías*, Madrid, Imp. Aribau, 1880, p.45.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 122-123.

procuraba llevar a escena la vida contemporánea arropada por la emoción o por la diversión. Bajo tales perspectivas, es natural que él apenas se inmiscuyera en las polémicas sobre la decadencia teatral. Su propia obra sobrellevaba el peso del menosprecio y de las censuras de la crítica erudita más conservadora, la cual, minusvaloraba el teatro por horas. Los sectores más reaccionarios acusaban a los empresarios y autores de género chico de atender, en primera instancia, a sus intereses pecuniarios y les hacían responsables de la crisis teatral por atentar contra el orden moral, por difundir entre el pueblo el mal gusto y por pervertir las costumbres. Eusebio Blasco difería de tales criterios porque vivía alejado de aquellos escenarios más populares y porque creía que tras las acusaciones de amoralidad y decadencia no se ocultaban sino los intereses de los teatros grandes al sentirse un tanto amenazados. En realidad, como Blasco observaba, los públicos eran tan distintos que los teatros por horas poco peligro podían representar. Obsérvese en este sentido que los teatros en los que Eusebio Blasco dio vida escénica a sus obras y libretos fueron esencialmente el Teatro del Príncipe, el Teatro Español y el Teatro de La Comedia. Por ello, aun siendo libretista de dramas líricos y zarzuelas bufas o autor de obras de una hora, sus creaciones no responden al tipo sainetero populachero por el que desfilaban chulos, astutos paletos, flamencos y mujeres de rompe y rasga propias del género chico. Al contrario, la burguesía y la alta sociedad fueron sus protagonistas privilegiados, tanto en las obras escritas para los grandes teatros como para los salones aristocráticos.

Eusebio Blasco actualizó la tradición del teatro breve con juguetes, pasillos, proverbios, apropósitos, cuadros y monólogos sin claras distinciones estéticas. Entre las nomenclaturas genéricas de las que hace acopio, la predominante desde un punto de vista cuantitativo, es el juguete, con diez títulos estrenados entre 1866 y 1900. Le siguen el proverbio, con cuatro creaciones en los años 70; el pasillo, con dos creaciones de 1870 y otras dos para sus últimos estrenos en 1902; y por fin, el cuadro, el monólogo y el apropósito, o sea, seis piezas compuestas para sus actores principales a partir de los años 80. En consecuencia, cronológicamente no se puede afirmar que exista una evolución genérica en la trayectoria de Blasco. Al contrario, las mudanzas en las nomenclaturas con las que fue identificando sus textos evidencian cierta ambigüedad. A pesar de que Eusebio Blasco otorgase identidad genérica a sus obras al componerlas o estrenarlas,





algunos títulos fueron variando al ir a la imprenta o entre diversas ediciones. Los cambios son repetitivos y muestran la ambivalencia entre comedia y juguete, cuya diferencia parece residir en la liviandad del asunto y en la ligereza de construcción. Es lo que ocurre en *La tertulia de la confianza*, *Jugar al escondite* o en *La niñez engañosa*, pues Blasco las concibió inicialmente como comedias, mas acabó clasificándolas como juguetes. Pese a sus respectivas estructuras en tres actos y una decena de escenas en cada una de ellas, confesaba haber reducido estas obras a “casi-comedias”¹⁵. Sin duda, influyó en ello la sencillez de la trama, la organización de la intriga en torno a un único enredo y el número menor de personajes, entre cuatro y seis.

Sus obras breves, en particular las de su primera etapa, perpetuaron la tradición de alta comedia burguesa vertiendo el teatro mayor en odres menores. Recordemos que Eusebio Blasco fue una personalidad mundana y el espectador implícito para quien escribía condicionó la estética, la arquitectura y los componentes teatrales de sus creaciones, de modo que los temas, las ideas y los valores del teatro considerado mayor pasaron al teatro por horas a través de aquellas variantes del sainete actualizado¹⁶. Si bien Blasco recreó escenarios burgueses y aristocráticos como universos cerrados en sus primeros juguetes y pasillos, en sus textos más tardíos empezó a contrastar socialmente dichas clases con el pueblo llano (*Alta Chulería* y *Los Templos*). Por consiguiente, sus obras se adaptaron a los cánones morales de la sociedad española, aun cuando algunas notas satíricas despunten en ocasiones. Por otra parte, la sonrisa que el espectador o lector esbozan merced a la ironía suave o la sátira fina dan cuenta del tono comedido del autor. Ya lo significaba Mariano de Cavia, Blasco abandonaba su “pluma al humor del momento, a aquellas ganas de reír o de llorar (...) y con “guante blanco sabía levantar ronchas y cardenales; pero hacía lo con tanta sutileza que los zaheridos, en vez de adolerse, no tenían más remedio que darle las gracias”¹⁷. Anotemos, no obstante, que las obras anteriores a

¹⁵ Blasco, Eusebio, “A Mariano Fernández”, *La tertulia de la confianza*, Juguete cómico lírico en tres actos y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1866, p. 5.

¹⁶ En ocasiones Blasco introdujo canciones inspirándose en el vodevil, como ocurre por ejemplo en el pasillo *La corte del Rey Reuma* (1866), acentuando así su carácter liviano y la comicidad de algunas situaciones al ritmo de los equívocos.

octubre de 1868 tuvieron que someterse al examen de la Censura y en ellas se perpetraron recortes y supresiones de aspectos relacionados con la moral católica, tales como los personajes curas o los amores ilícitos y de moral dudosa¹⁸. En última instancia, las mudanzas de ideología política de Eusebio Blasco, de revolucionario a conservador en torno a 1868 y de conservador hacia el socialismo católico a finales de siglo, se reflejan en sus obras. Por ello, las críticas políticas y sociales afloran, si bien de manera puntual, en sus diálogos hacia finales de siglo. El carácter de los españoles, el alma nacional, la mujer, el ser y el parecer, la política, la patria, la prensa, la banca y el dinero fueron sus blancos favoritos, pero nunca sobrepasaron los límites de la denuncia costumbrista. En las redondillas siguientes los escenifica, por ejemplo, en el balance que en *¡¡A la Humanidad doliente!!* (1868) pone en boca del personaje fantástico del año 67:



Aquí nadie tiene fe
para vivir trabajando,
todos se acuestan pensando
mañana trabajaré,
llega mañana, y se ve
que el dormir quita la gana,
se pasa así la semana
y se come de fiambre,
y se muere el hombre de hambre

pensando en comer mañana.
La política les tiene
a todos locos de atar,
y viven de murmurar,
creyendo que les conviene,
todo español se entretiene
en echar planes muy bellos,
y viendo que estos y aquellos
medran y están mantenidos,
se fían de los partidos...
y los *partidos* son ellos.
El rumbo del español
de todos es conocido,
mejor pasa sin cocido

¹⁷ Cavia, Mariano de, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁸ Versteeg, Margot, "Currinches, garbanceros y fusiladotes: escribir para el género chico", *Foro Hispánico*, 19, 2001, pp. 75-85.



que sin botas de charol;
no sale a tomar el sol
si no le brillan las botas,
y sobran hombres idiotas
que prefieren sin baldón,
tener sucio el corazón
a tener las botas rotas ¹⁹.

Como se puede observar en el fragmento citado, Blasco trataba con desenfado y ligereza los temas planteados en sus obras, ya fuesen de la actualidad o los puramente teatrales. De hecho, según documenta Mariano de Cavia, a su paisano se le acusaba de tratar asuntos serios y respetables con excesiva informalidad. Si bien en las zarzuelas y comedias la actualidad política y social aparece perfilada como telón de fondo, en las piezas breves los asuntos teatrales son de naturaleza amorosa y están tratados de manera bastante repetitiva, a excepción del juguete antes citado *¡A la humanidad doliente!!* o de los cuadros y monólogos dramáticos. A lo largo de toda su trayectoria imperan los matrimonios sin amor, las viudas y jóvenes casaderas, las situaciones de adulterio e infidelidad, los conflictos por celos, las cartas leídas por error, así como las escenas de reconciliación y finales felices en los que triunfan los valores dominantes de la burguesía acomodada, es decir, el amor, el honor, la honradez, la mujer sumisa, la fidelidad, la autoridad paterna y la familia. Como temas secundarios el interés o el desprecio de las riquezas, el ingenio, la astucia, la belleza, el disfrute de la vida, el humor, siempre planteados de manera sencilla, alegre y franca van salpicando en la acción principal²⁰.

A la hora de idear los asuntos escénicos, Eusebio Blasco desechaba todo cuanto repugnase “al espectador, téngalo por primera cualidad, más importante que la de corregir, premiar al bueno y castigar al malo, hacer que queden, como pedían nuestros respetables mayores, el vicio castigado y la virtud triunfan-

¹⁹ Blasco, Eusebio, *A la humanidad doliente*, Juicio del año 1868, para curación de todos los españoles en un acto en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1868

²⁰ Octavio Picón, Jacinto, “Prólogo” a Eusebio Blasco, *Arpegios. Noches en vela*, Madrid, Impr. Fortanet, 1866; F.N.L., “Eusebio Blasco”, *Blanco y Negro*, n° 618, 7 de marzo de 1903, s. p.; Francos Rodríguez, José, *Contar vejecitas*, Madrid, CIAP, s. f., p. 74, y del mismo autor: “Fotografías olvidadas: Eusebio Blasco”, *Blanco y Negro*, 1835, 18 de julio de 1926, p. 25.

te”²¹. Esta era la finalidad de sus obras, obedecer a los gustos de su tiempo e hincar el dardo sin herir. Cuando tenía que mostrar alguna virtud o defender alguna idea, Blasco recurría a la tradicional moraleja para cerrar festivamente las obras. Fueron contadas las ocasiones en que no quiso responder a las expectativas de su público en sus piezas breves e introdujo unos finales que resultasen “liberales o libertinos” para la rigurosa moral burguesa. Curiosamente, cuando la acogida de la crítica fue desabrida, el público reaccionó de manera contraria. Fue lo que ocurrió en el estreno del proverbio *No la hagas y no la temas* en el Teatro Lara el 21 de noviembre de 1871. Manuel Catalina había anunciado la obra como atrevida y esto se confirmó el día del estreno por motivos ajenos al autor y a su texto. La pieza empezaba con una esposa en la cama esperando la llegada de su díscolo marido. Al llegar éste satisfecho y orgulloso resultaba, según dictaba la acotación del autor, “tan poco agradable para quien lo ve, que instintivamente dirige su vista hacia la embocadura, presumiendo con motivo fundado, que en aquel mismo punto bajará el telón discretamente...”²². Aquel telón no bajó y en contra de lo pensado, la obra resultó unos de los mayores éxitos de Blasco. Ahora bien y dejando de lado la anécdota, como significaba Galdós, todos estos asuntos y planteamientos eran propios del teatro de la época. En puridad, las acciones reproducían una moral “que sólo existe del telón adentro (...) realista por los ambientes contemporáneos, pero no llegaba a serlo debido a la artificiosidad de los asuntos planteados”²³.

Las diferencias entre las diferentes modalidades genéricas utilizadas por Blasco son escasas, si bien se percibe cierta jerarquía descendente en función de la complejidad, del número de escenas (de catorce a seis) y de la duración entre los juguetes, los pasillos, los proverbios y los cuadros²⁴. No obstante, la arquitectura de sus obras breves se fundamenta en el respeto de las uni-



²¹ Blasco, Eusebio, *Malas costumbres*, op. cit., p. 134.

²² Sánchez Pérez, Antonio, “Eusebio Blasco en el teatro”, en Blasco, Eusebio, *Primeros y últimos versos*, op. cit., p. 47.

²³ Pérez Galdós, Benito, *Nuestro Teatro*, Madrid, Alberto Ghirardo, 1922, p. 155.

²⁴ Los pasillos de Blasco ofrecen mayor variedad temática. Aun cuando sigan predominando los asuntos amorosos, las situaciones, los escenarios y la tipología de los personajes son más variados: la novia casadera en un restaurante de estación al que no concurre la clientela, por ejemplo, en *La fonda del potro*, la consulta del médico al que asisten los pacientes enamorados de la



dades clásicas, como era habitual a la sazón en este tipo de teatro. Los asuntos se desarrollan en escenarios de su presente al punto que el autor no sintió la necesidad de explicitarlo. Salvo los pasillos y juguetes de corte fantástico, las obras son urbanas y transcurren en espacios cerrados. Puesto que no suele haber mutaciones entre las escenas de acto único y escasos cambios cuando hay dos o tres actos, el escenario predominante es el del salón aristócrata o burgués, un espacio de sociabilidad que facilita la organización de las entradas y salidas de los personajes con naturalidad. En contadas ocasiones Blasco recrea espacios abiertos como la estación de ferrocarril (*La fonda del potro*, 1902) o el campo, en el que recurre al célebre tópico del retorno a la naturaleza (*Pobre porfiado*, 1878). Los decorados son realistas y bastante parcos, reducidos en general algunos muebles y objetos de decoración fáciles de instalar, dada la premura que exigía una cartelera de cuatro o cinco obras por velada.

El plantel de personajes que desfila por los repertorios de Blasco responde en breves trazos a los modelos en mayor o menor grado estereotipados de su presente. El personaje dominante es el de la viuda, la cual le permite crear mujeres independientes, siempre ricas y pertenecientes a las altas esferas de la sociedad, dentro de los límites de lo social y jurídicamente correcto. La independencia personal conlleva, pues, la financiera y ésta les permite ser mujeres arrogantes e independientes, como es el caso, por recordar a alguna, de Teresa en *¡Todo por el arte!* o de Dolores en *Pobre porfiado*. Las esposas fieles reproducen el modelo burgués del ángel del hogar, mientras que los maridos que Blasco les impone son en su mayoría libertinos, machistas y celosos. Por ello, el autor esqueja esposas fuertes, que no se arrodan y constantemente son ellas quienes urden los enredos en busca de venganza. En los siguientes términos lo plantea Rosalía, la esposa engañada de *La mujer de Ulises*:

Amor es juego inocente;

misma mujer en *La señora del cuarto amarillo*, o el más original y más ajustado a los modelos del pasillo por su elevado número de personajes, unos veinte además de los coros, que van circulando para constituir la pieza, así como por fantástico y lírico *La Corte del Rey Reuma*, organizado con mutaciones de escenario en el que los personajes se encaminan hacia la muerte y van desfilar en escena para representar el dolor y la enfermedad inexistente en la corte del Rey. La acción es mínima, el cólera suplanta al rey en el poder, de modo que tanto los enfermos como los médicos y sepultureros (el personaje del cura fue suprimido por la censura) pueden volver al trabajo.

hombres y mujeres juegan,
los que saben más la pegan,
esto es moneda corriente.

Solamente
que siempre burla burlando
nosotras vamos perdiendo
y ellos se salen ganando.
Pero esto va a acabar mal,
yo voy a dar el ejemplo;
¿de que sirve alzar un templo
a la dicha conyugal?

La moral
tendrá que hacerse la sorda,
no hay más, señoras mujeres,
es preciso armar la gorda. (...)
¡Falsía contra falsía!
¡No hay tu tía!
¡Los vamos a divertir!
¡Quien tal hizo, tal pague!
¡Ancha Castilla! ¡A vivir! ²⁵



Los esposos díscolos, los jóvenes donjuanescos, las novias casaderas y los pretendientes interesados son asimismo personajes recurrentes. Más originales resultan los personajes fantásticos de los juguetes y pasillos cómicos, tales como las enfermedades y la muerte sin trabajo en el utópico mundo de *La corte del rey Reuma*, o los años, los días de fiesta y los meses dialogando con el dios Mercurio, todos abrumados por España y la responsabilidad de gobernar una nación de perezosos e irresponsables en *¡A la humanidad doliente!* antes citada. La presentación satírica e incluso un tanto mordaz de los personajes astutos, en particular, de los pretendientes interesados y de los sablistas profesionales se fue moderando en sus últimas obras; en ellas Blasco se orientó hacia posiciones más misericordiosas. La brevedad de estos géneros impide un desarrollo psicológico y una evolución de los caracteres, y si la hay, queda levemente prefigurada por el castigo, la absolución y la redención moral que conduce a los finales felices. Para ello, Blasco utiliza cualquier recurso rápido, la denuncia, la reprimenda, la confesión, la moraleja, así como los símbolos fáciles. A modo de ejemplo, observemos cómo en

²⁵ Blasco, Eusebio, *La mujer de Ulises*, Juguetes cómicos en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1868, p. 25



el proverbio *Moros en la costa*, los esposos se reconcilian y la Generala, una viuda frívola, resuelve los quidproquos que fue trabando:

GENERALA.	¡El alba!
	(<i>Mirando por la ventana por la que se verá claridad</i>)
CONDESA.	Sí, el nuevo día.
	Seale primero León,
	de tu regeneración,
	y de la ventura mía.
CONDE.	¡Oh! ¡sí!
GENERALA.	Y yo me voy: ya es hora
	de que una viudita honesta
	descanse de tanta fiesta:
	a ver, pues, si desde ahora
	ni usted insiste en su desdén
	ni te forjas tú ilusiones:
	basta ya de distracciones,
	y ustedes lo pasen bien ²⁶ .

En general las piezas de Blasco contaban con un reparto tradicional, respetando las viejas usanzas españolas; a saber, “su dama, su galán, su dama joven, su característica o su *barba* y su gracioso”²⁷. La rigidez del reparto, que él mismo fue ajustando a los diferentes subgéneros por horas, se debía a razones, en un principio, ajenas a la construcción de la intriga. En realidad, si el dramaturgo quería ser representado debía plegarse a las exigencias de los actores. Según relataba Blasco:

Si la dama no tiene *un buen papel*; si el galán no hace un papel simpático o largo (porque generalmente nuestros actores aprecian los papeles de peso), es casi seguro que la comedia *se estancará* en el cajón de la mesa del empresario. He visto muchísimos casos de *desahucio* de una obra por una Empresa, porque el papel de la primera dama y de la segunda, por ejemplo, eran de la misma importancia. Los actores son como los empleados públicos, que prefieren *perder en sueldo* con tal de no perder *en categoría*²⁸.

La pérdida de categoría entre papeles principales y secunda-

²⁶ Blasco, Eusebio, *Moros en la costa*, Proverbio en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1879, p. 41.

²⁷ Blasco, Eusebio, *Malas costumbres*, op. cit., p. 106.

²⁸ *Ibidem.*, p. 107.

rios no sólo afectó a la creación textual. Como bien se sabe, la naturaleza del papel representado influía sobremanera en las decisiones de los actores que no querían encarnar en las tablas a tipos ridículos, bribones o cobardes. “Lo importante es hacer buenos mozos, reyes, emperadores, conquistadores; ¡hasta las coronas de cartón embriagan!”²⁹, censuraba Blasco, al punto que aconsejaba a los dramaturgos que desearan vivir de las letras ideasen:



“no la obra que él tenía en la cabeza antes de acordarse del reparto, sino el reparto que ha de tener la obra. Esta tiranía, violenta e insoportable como todas las tiranías, es tortura del ingenio, cortapisa del talento, traba del arte y riesgo constante, que la crítica no puede ni debe tener en cuenta cuando tacha, con razón, de vulgares, obras que se han escrito con pie forzado”³⁰.

Todas las obras por horas de Eusebio Blasco se ajustan a la evolución de los usos discursivos del teatro del último tercio del siglo XIX con el paso del verso a la prosa. Los diálogos son ligeros, desenfadados, chispeantes y efectistas; la sintaxis es sencilla y las oraciones de entonación variada contribuyen a mantener distraído al público. Su sátira es fina, sus chistes originales y las réplicas generalmente de ritmo vivo crean sensación de espontaneidad, de modo que resultaban, al parecer, inesperados para el espectador de la época, “sin reminiscencias de chascarrillos fiambres”³¹. El dramaturgo utilizó cualquier recurso expresivo, de la aliteración, la anáfora, la gradación a la metáfora; introdujo los vulgarismos en versos y prosa; también compiló y tergiversó dichos y refranes. Todo ello confiere a estas piezas carácter popular, aunque, al parecer, “la tachadura, la corrección y el retoque son para Blasco pecados de lesa personalidad artística”³². Cuando Blasco evaluaba su quehacer literario arremetía contra su expedita escritura, tal vez para suscitar amparadora indulgencia del espectador, como ilustran estas confidencias:

Ignoro todavía lo que es escribir con desahogo y comodidad que otros disfrutaban para dar a la estampa sus tareas. Si pudiera borrar de la memoria de mis lectores muchas de mis

²⁹ *Ibidem.*, p. 106.

³⁰ *Ibidem.*, p. 86. Las cursivas son originales del autor.

³¹ Sánchez Pérez, Antonio, *op. cit.*

³² Cavia, Mariano de, “Prólogo” a *Cuentos y sucedidos*, *op. cit.*, p. 14.



obras lo haría a costa de mi sangre; tal es la pena que me da cuando repaso a veces libros o comedias que el público ha celebrado, tan faltos de corrección y de estilo, como no podía menos de suceder, dada la precipitación con que salieron a la luz. Fecundo me llamaron mil veces, cuando no era sino pobre con facilidad para hacer versos; el tiempo necesario para el estudio me faltó para la mano de la obra.³³

Eusebio Blasco confiaba siempre en el papel del actor para producir los mayores efectos cómicos y en ello abundan sus didascalias interpretativas. Empero, sabía que los actores tenían rara vez en cuenta las opiniones del dramaturgo pero de ellos dependía el éxito de sus obras. Por ello, siempre veló para que sus creaciones dramáticas dispusieran de un excelente reparto, condición que impuso en cuanto su nombradía se lo permitió³⁴. Por este motivo, compuso parte de sus obras para la compañía de Emilio Mario y rindió tributo a sus principales actores con aporópsitos, cuadros y monólogos en un acto. El aporópsito *Día completo* (1880) fue compuesto, como ya se ha anotado, en beneficio de Doña Josefa de Hinojosa y el monólogo *¡Duerme!*, de Emilio Mario, Antonio Vico fue el actor más homenajeado, con el cuadro *¡Último adiós!* (1880) y el monólogo *Don Saturnino* (1898).

Las obras de Blasco se siguieron representando hasta los años veinte por toda España. De su extenso repertorio, *El joven Telémaco* es la que ha gozado de mejor suerte. Pese a sus éxitos, no le faltaron censuras y menosprecios, como las ya citadas de Díaz de Escovar y Lasso de la Vega, no sólo por las desnudas piernas de las suripantas, sino también por mostrar, en otras obras, los caminos de la especulación y por no respetar la tradición poética del amor y la pasión. Ambos historiadores cargaron las tintas, en general, en contra de los “abortos del ingenio”³⁵ de Blasco y solo redimieron los juguetes cómicos y las comedias merced a su correcta factura. No faltó tampoco la pluma de Clarín con sus acérrimas críticas. Por su distanciamiento de la estética realista, por no respaldar la realidad de los pobres con un

³³ Blasco, Eusebio, Prólogo a *Noches en vela*, *op. cit.*, pp. 18-19.

³⁴ Blasco desconfiaba de los actores porque no atendían sus observaciones, “porque el actor español cree siempre que lo sabe todo, y cómo se proponga decir una frase como él se la ha imaginado, la dirá del mismo modo desde el primer ensayo hasta el último, o bien fingirá que complacer al autor diciéndola como éste le *suplica*, y al llegar a la primera representación la dirá como le diere la gana”, en *Malas costumbres*, *op. cit.*, p.110.

³⁵ Díaz de Escovar, Narciso y Lasso de la Vega, *op. cit.*, p. 464.

fondo poético, por no pulir las asperezas de la vida para desvelar los contenidos bellos, el crítico ovetense consideró que el teatro de Blasco era inconsecuente y lo censuró tachándolo de literatura “azul” que idealizaba las clases bajas³⁶.

En la actualidad, aunque resulta difícil consignar como hizo Valle-Inclán el célebre “Me gustan todas”, de la habanera de *El joven Telémaco* y el paso del tiempo haya dejado su impronta en algunas de sus obras, en la mayoría todavía se pueden saborear la sátira perspicaz, la chispa de los diálogos y la gracia sin pretensiones de los numerosos enredos y quidproquos.



TEATRO BREVE DE EUSEBIO BLASCO:

- 1.-*La niñez engañosa*, Juguete cómico en tres actos y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1863.
- 2.-*La corte del rey Reuma*, Pasillo cómico lírico fúnebre achacoso en un acto y en Música de Rogel, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1866.
- 3.-*La tertulia de confianza*, Juguete cómico lírico en tres actos y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1866.
- 4.-*El vecino de enfrente*, Juguete cómico en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1867.
- 5.-*¡A la humanidad doliente!*, Juicio del año 1868, para curación de todos los españoles en un acto en verso. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1868.
- 6.-*La mujer de Ulises*, Juguete cómico en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1868.
- 7.-*El oro y el moro*, Juguete cómico en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1868.
- 8.-*La señora del cuarto bajo*, Pasillo cómico en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1870.
- 9.-*El anzuelo*, Juguete cómico en tres actos y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1874.
- 10.-*Un joven audaz*, Juguete cómico en un acto en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1874.
- 11.-*No la hagas y no la temas*, Proverbio en dos actos y en prosa, Imprenta de José Rodríguez, 1871; refundida por Ricardo

³⁶ Alas Clarín, Leopoldo, “Soledad (Blasco)”, *Solos*, Madrid, Fernando Fe, 1891, p. 183; “Teatros”, *Preludios*, Jean-François Botrel (ed.), Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972, pp. 127-129.



Blasco; Madrid, Impr. R. Velasco, Sociedad de Autores Españoles, 1913.

12.- *El miedo guarda la viña*, Proverbio en tres actos y en prosa, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1872.

13.- *Levantar muertos*, Disparate cómico en colaboración con Miguel Ramos Carrión comedia en dos actos y en prosa, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1874.

14.- *Jugar al escondite*, Juguete cómico en tres actos y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1875.

15.- *Los niños y los locos*, Proverbio en tres actos y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1877.

16.- *Pobre porfiado*, Proverbio en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1878.

17.- *Moros en la costa*, Proverbio en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1879.

18.- *Ni tanto ni tan poco*, Proverbio en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1879.

19.- *¡Todo por el arte!*, Juguete cómico arreglado de la obra de Eugenio Labiche, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1879.

20.- *Día completo*, A propósito, acto único, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1880.

21.- *¡Último adiós!*, Cuadro dramático en un acto, escrito expresamente para el primer actor Don Antonio Vico, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1887.

22.- *¡Duerme!*, Monólogo en un acto y en verso, escrito expresamente para D. Emilio Mario, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1895.

23.- *Los dos sueños*, Cuadro dramático en verso, Madrid, Imprenta R. Velasco, 1898.

24.- *¡Madre mía!*, Cuadro íntimo en un acto, Madrid, Imprenta R. Velasco, 1898.

25.- *Don Saturnino*, Monólogo escrito expresamente para Don Antonio Vico, Madrid, R. Velasco, 1899.

26.- *Policarpito*, Juguete cómico escrito para doña Nieves Suárez, Madrid, R. Velasco, 1900.

27.- *Mañana me caso*, Monólogo, Madrid, Impr. R. Velasco, Sociedad de Autores Españoles, 1901.

28.- *La adivinadora*, Pasillo cómico en un acto, Madrid, Impr. R. Velasco, Sociedad de Autores Españoles, 1902.

29.- *La fonda del potro*, Pasillo en un acto y en prosa, Madrid, Impr. R. Velasco, Sociedad de autores españoles, 1902.