



las debidas indicaciones las notas y aclaraciones de la cuarta. Una edición de *El Periquillo Sarniento* no podrá prescindir de la historia del texto, y ante la absoluta imposibilidad de volver al original de Fernández de Lizardi, creemos preferible tomar como texto básico el de la tercera edición, sin duda menos alterada que la cuarta, —o al menos más segura—. También son importantes para esa misma lectura evolutiva las variantes que introduce en la segunda edición. Pero desde un punto de vista sensato esta cuarta edición no resulta tampoco despreciable y sus variantes han de tenerse en cuenta, al menos en cuanto de útil ofrecen para la clarificación del texto, tanto en lo que se refiere a las notas aclaratorias como en el «Pequeño vocabulario» de voces; y en efecto esto es lo que parece, que la cuarta edición anota, clarifica, acerca mucho más el texto al lector, pues, salida a la luz veintiséis años después de la primera, los usos y las costumbres han ido evolucionando y probablemente el editor se creyó en la obligación de acercar tan importante texto al lector.

ECHEGARAY Y LA «ALTA COMEDIA»

Edgard Samper
Universidad de Saint-Etienne (Francia)



Antes de que la crisis romántica se resolviera en España, que los dramas tan apreciados por toda una generación acabaran por cansar a su público y que los paralizara un lenguaje demasiado convencional ya, antes de dar paso a la «alta comedia» y al teatro «de tesis», José Echegaray fue uno de los mayores admiradores de aquella dramaturgia destinada a lo espectacular. Juzga las obras teatrales según criterios emotivos y no de tipo literario. Si habla poco de la tragedia antigua y de la comedia española, es que tiene un gusto marcado por lo patético, la acción, el movimiento, lo efectista y lo sorprendente, los lances imprevistos y los desenlaces funestos. No parece preocuparle la verosimilitud de las situaciones o de los acontecimientos, ni siquiera la verosimilitud de los personajes ya que privilegia la desmesura y la tensión.

Después de 1850, aunque los dramas de la época romántica que tienen éxito siguen representándose, ya no están de moda los grandes efectos sobrenaturales y fantásticos. Un espíritu más prosaico empieza a asomar y los gustos del público de los principios del reinado de Isabel II se reflejan en el repertorio de aquel entonces. Las comedias de costumbres, a veces inspiradas en Eugène Scribe¹, describen una sociedad burguesa y conservadora que se mueve a gusto dentro de un ámbito refinado.

Echegaray recuerda de esa época lo pintoresco y la sátira del romanticismo que aparecen en las comedias de Manuel Bretón de los Herreros² y en algunas obras de Ventura de la Vega³. De

¹ *Recuerdos*, Madrid, ed. Ruiz Hermanos, 1917, t. II, p. 76. Esos recuerdos (tres volúmenes) son un testimonio indispensable. Echegaray los publicó primero en la revista *La España Moderna*, desde diciembre de 1894 (t. 72) hasta enero de 1911 (t. 271). (Véase, para esta publicación, la tesis de Maryse Villapadierna, *La España Moderna (1889-1914)*, París IV, 1983, bajo la dirección del Profesor Paul Guinard, (t. II).

² *Ibid.*, I, pp. 52, 62, 332; II, p. 40.

³ *Ibid.*, I, p. 332.



éste último, un drama histórico: *Don Fernando el de Antequera*⁴; una tragedia neoclásica: *La Muerte de César*⁵ y sobre todo *El Hombre de mundo*⁶, considerado como un drama que abre paso a lo que se suele llamar en España la «alta comedia». En ese período de transición entre el teatro romántico y el teatro denominado «realista», Narciso Serra⁷, Tomás Rodríguez Rubí⁸ y Luis de Eguílaz⁹ son también, según piensa Echegaray, verdaderos pioneros. Eguílaz es uno de los primeros en dar al género dramático una misión moral y civilizadora. En una obra tardía, *La Cruz del matrimonio*, representada por primera vez en Madrid el día 28 de noviembre de 1861, en el teatro de Variedades, Echegaray admira las cualidades de un drama que rehabilita la abnegación, el sentido del deber y del sacrificio. La intriga es compleja pero el objetivo del dramaturgo es sumamente sencillo. En las dos parejas madrileñas, Enriqueta y Manuel, Mercedes y Félix, los dos maridos andan de picos pardos mientras sus esposas —y sobre todo Mercedes—, abandonadas y resignadas, se encierran en sus casas para dedicarse exclusivamente a la educación de los hijos. La lección se dirige a las mujeres casadas: ellas son la piedra angular y la salvaguardia de la institución que representa la familia. A Echegaray no se le olvida citar uno de los resortes melodramáticos de la obra: la grave enfermedad del hijo de Mercedes que va a provocar el arrepentimiento final del padre¹⁰.

En agosto de 1848, el joven Echegaray llega a Madrid para seguir la carrera de ingeniero en la Escuela Nacional de Caminos hasta septiembre de 1853. Después de una interrupción de seis meses, de enero a julio de 1854, durante la que tiene que desterrarse a la provincia de Granada adonde el Ministerio acaba de nombrarlo ingeniero, vuelve a instalarse definitivamente en la capital como profesor hasta la Revolución de 1868 que lo conducirá a ejercer funciones más altas. La vida madrileña le permite por fin apasionarse por el teatro, representado en esa época por los dos dramaturgos más presentes en sus *Recuerdos*: Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus.

Entre las primeras representaciones de las obras a las que asiste Echegaray, los *Recuerdos* nos proporcionan muchísimas

⁴ *Ibid.*, III, p. 179.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem* y III, p. 368.

⁷ *Ibid.*, I, p. 62.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

indicaciones sobre las reacciones, los entusiasmos y las restricciones del consumidor bulímico que es. Toda esa literatura se concentra en el mundo burgués y le permite definirse, identificarse y, al mismo tiempo, diferenciarse de las otras capas de la sociedad. El teatro de tesis de Ayala y de Tamayo es, a todas luces, la expresión de una ideología. No tenemos, aquí, la intención de analizar en profundidad las obras de que Echegaray nos habla ni tampoco de emitir un juicio estético sobre ellas. Sin embargo, nos parece esencial comprender qué restauración moral conlleva ese teatro y hasta qué punto puede ser una fuente de inspiración para un dramaturgo en ciernes.

El recuerdo del estreno de *Un Hombre de Estado* de Ayala, en el teatro del Príncipe, el día 25 de enero de 1851, queda relacionado con una fuerte emoción de juventud. Desde hacía algunos meses, todas las conversaciones de las tertulias literarias giraban en torno a ese autor, originario de Extremadura y recién llegado a Madrid. José sentía un deseo muy profundo de formar parte de los primeros espectadores. Incitado por algunos compañeros de la Escuela de Caminos y movido por la curiosidad, no vaciló, la víspera del espectáculo, en desaparecer unas cuantas horas, a pesar del reglamento muy estricto de la Escuela que se lo prohibía, para conseguir billetes de entrada. Fue, para él, una de las pocas aventuras dignas de ser vividas¹¹. Se trataba de un drama histórico en verso que sólo tuvo un éxito moderado¹². Echegaray confiesa: «Reconocíamos nosotros que los versos del drama eran hermosísimos, pero los actos parecían largos, y el interés no era grande»¹³. López de Ayala había querido que su primera obra representada fuera el drama histórico que había escrito a partir de la figura de don Rodrigo Calderón, el infortunado privado de Felipe III¹⁴. Personaje ambicioso y arribista, el duque oscila entre dos mujeres: doña Inés de Vargas que lo empuja hacia el poder y

¹¹ *Ibid.*, I, p. 24.

¹² *Ibid.*, I, pp. 22-23.

¹³ *Ibid.*, I, p. 27.

¹⁴ Para la obra teatral de Adelardo López de Ayala, cf.: *Obras*, ed. y estudio preliminar de José María Castro y Calvo, Madrid, ed. Atlas (BAE, n.º 185-186), 1965. En cuanto a la crítica: Antoine De Latour, *Etudes littéraires sur l'Espagne contemporaine*, París, Michel Lévy Frères, Librairies Editeurs, 1864, pp. 128-216; Luis de Oteyza, *López de Ayala o el figurón político-literario*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1932; Mabel M. Harlan, «¿D. Adelardo López de Ayala, figura o figurón?», *Hispania*, XVIII, 1935, pp. 413-436; Diego Marín, «El valor de época de Adelardo López de Ayala», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXIX, 1952, pp. 131-138; J. Hunter Peak, *Social Drama in nineteenth-century Spain*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1964, capítulo III, pp. 46-70 y Edward V. Coughlin, *Adelardo López de Ayala*, Boston, Twayne Publishers, 1977.





hacia la gloria y doña Matilde de Sandoval que lo atrae hacia la renuncia y la felicidad. El protagonista sólo alcanza esa felicidad y la grandeza moral en el último momento en que, después de su desgracia que lo condujo al patíbulo, encuentra la paz de su consciencia. Después de rechazar el amor sincero y después de casarse por ambición y por interés, Rodrigo se arrepiente en el último acto.

La obra dista mucho de satisfacer a Echegaray aunque ensalza el talento de poeta de Ayala¹⁵. Critica la acción exageradamente estirada y el diálogo bastante aburrido. En cambio, los otros tres dramas mencionados en los *Recuerdos* fueron éxitos y José Echegaray los considera como unas etapas determinantes en el proceso de transformación del género dramático en España. En *El Tejado de vidrio* de 1857¹⁶, como más tarde, en 1863, en *El Nuevo don Juan*, Ayala reanuda con el mito de don Juan pero, esta vez, para condenar al infame seductor en nombre de la unión sagrada del casamiento. El conde de Laurel es un libertino casado con Julia. Corteja a Dolores, la mujer de un rico industrial de Madrid e incita a su discípulo Carlos a conquistar a una dama desconocida que no es sino su propia mujer Julia. De modo que, ese nuevo don Juan de los salones burgueses del reinado de Isabel II es asimismo víctima del escándalo que él sabe tan bien provocar.

Con *El Tanto por ciento*, obra a la que asiste Echegaray el 18 de mayo de 1861, en el teatro del Príncipe, Ayala inaugura una temática de la época: la del dinero¹⁷. Dicho teatro, que ya estaba muy de moda en la Francia del Segundo Imperio desde 1850, con unos autores como François Ponsard, Alexandre Dumas hijo y Emile Augier¹⁸, desarrolla sistemáticamente una tesis moral y quiere convencer a un público que ha venido a consumir una ideología que le es inmediatamente familiar. El énfasis de tal

¹⁵ *Recuerdos*, I, p. 28.

¹⁶ *Idem* y p. 52.

¹⁷ *Ibid.*, I, pp. 28-29 y II, pp. 40 y 50.

¹⁸ Citamos las principales comedias de costumbres sobre el tema del dinero, en la Francia del Segundo Imperio: sobre el mundo de la Bolsa (*L'Honneur et l'argent* de 1853 y *La Bourse* de 1856, de François Ponsard); sobre la dote y los casamientos de interés (*Le Mariage d'Olympe* y *Ceinture dorée* de 1855, *Un Beau mariage* de 1859, de Emile Augier); sobre los burgueses enriquecidos y el mundo de los advenedizos (*Le Gendre de M. Poirier* de 1854 y *Le Demi-monde* de 1855, de Augier y de Dumas hijo); sobre el mundo de la hacienda y del agiotaje, contra los especuladores poco honrados (*La Question d'argent* en 1857, de Dumas et *Les Effrontés* en 1861, de Emile Augier); por fin, de un dramaturgo menos conocido: *Le Duc Job* (1859) de Léon Laya quien influyó directamente en la comedia en prosa de Tamayo (*Lo positivo* de 1862). Para ese último, cf. J. Hunter Peak, *op. cit.*, p. 49.

moralidad está destinado a provocar una especie de catarsis social. Como en *Lo positivo* de Tamayo escrito un año más tarde¹⁹, *El Tanto por ciento* trata de la corrupción social por el dinero y afirma la primacía de los sentimientos y de las virtudes tradicionales como la generosidad cristiana. Por interés, tiene Pablo que casarse con la condesa Isabel. Le pide a Roberto que le preste dinero y éste se apresura a calumniarlo a él y a su futura esposa. Si el casamiento no se celebra, Pablo no podrá satisfacer su deuda. Isabel, que está al tanto de ese verdadero timo, se casa, a pesar de todo, con Pablo. Aunque la intriga es relativamente sencilla y la obra está bien construida, la manera de portarse de los personajes queda mecánica porque, en realidad, está al servicio de una tesis acusadora. Ayala fustiga la ambición económica, el egoísmo y la codicia de una sociedad cuyas costumbres merecen ser censuradas. Una reseña de la época presenta la obra de la manera siguiente:

«[...] castiga el vicio capital del siglo XIX, a saber, la locura de los placeres, el afán de los cálculos, la manía de los negocios, y muestra, en definitiva, la superioridad de las virtudes tradicionales acosadas por las nuevas costumbres»²⁰.

El Tanto por ciento tuvo un éxito clamoroso, según dice Echegaray²¹. La representaron más de cincuenta veces seguidas, lo cual representó, para su autor, la ganancia astronómica de 100.000 reales. Además, el periódico *La Iberia*, gracias a una suscripción pública, le regaló a Ayala una corona de oro²².

La otra obra de Ayala: *Consuelo*, es una comedia de carácter mucho más tardía (1878). Echegaray la juzga eficaz porque condena el casamiento por interés²³. Le gusta tanto el lujo a Consuelo que abandona a Fernando para casarse con Ricardo, que acaba de enriquecerse, hace poco, gracias a un negocio sospechoso. Ella va a tener que soportar las consecuencias de su error: la frialdad y la inconstancia de su marido, y luego la soledad.

Aunque seguía conservando la nostalgia de los grandes dramas románticos a los que iba a intentar dar un nuevo soplo, algunos años después, Echegaray se dejó seducir por ese teatro que

¹⁹ Cf. *supra*.

²⁰ J. Román Leal, «*El Tanto por ciento*», *La Verdad Económica*, II, 1861, pp. 341-346.

²¹ *Recuerdos*, I, p. 28.

²² Véase Federico Carlos Sáinz de Robles, *El Teatro español. Historia y antología*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1943, t. VII: «El teatro español del siglo XIX», p. 31.

²³ *Recuerdos*, I, pp. 28-29 y II, p. 40.





presentaba en España un nuevo estilo, el del realismo dramático y, sobre todo, una nueva temática, en el sentido de que Ayala tenía la voluntad de representar en el escenario los interiores burgueses. Lo que le atrajo también, porque coincidía con su propio concepto del mundo, fue la defensa de los valores espirituales y sociales (nobleza del alma, abnegación, desinterés) que se oponían, muchas veces de manera maniquea, al positivismo y al materialismo de una sociedad dominada por el dinero. En las obras de Ayala, asistimos siempre, antes de la caída final del telón, al castigo de todos los personajes negros que se mofan de la institución sagrada del matrimonio o de la familia como el libertino en *El Tejado de vidrio* o de los que obran impulsados por la ambición como Consuelo. Pero José Echegaray que, en la misma época, luchaba contra la intolerancia religiosa y el fanatismo, verdaderas causas –según decía– del retraso científico de España²⁴, no supo ver que los esquemas simplistas, impuestos por la dialéctica pobre, que estaba proponiendo Ayala, eran, en realidad, la expresión de una buena sociedad burguesa. La preocupación por la moraleja de la fábula acarrea una simplificación grosera de las realidades representadas en el escenario y no estribaba en una voluntad de criticar verdaderamente el mundo del comercio y de la banca. Se trataba ante todo de defender valores religiosos y de hacer triunfar la virtud oprimida dentro de una creación estética elaborada según criterios muy precisos.

La intención moralizadora de Manuel Tamayo y Baus no se aleja en absoluto de la del otro maestro de la «alta comedia». Hasta se puede decir que es aún más la emanación de un catolicismo tradicionalista²⁵. Tamayo, en el prólogo de *Ángela*, en 1852, define así su concepto del teatro:

«Juzgo necesario, para que el drama ofrezca interés, hacer el retrato moral del hombre con todas sus deformidades, si las tiene, y emplearlo como instrumento de la Providencia para realizar ejemplos de provechosa enseñanza»²⁶.

²⁴ Cf. nuestra tesis: José Echegaray: *L'homme de science et le politicien en son temps. Recherches sur le libéralisme espagnol de 1860 à 1874*, Nice, 1985, t. I, pp. 59-78.

²⁵ Para el teatro de Tamayo, véase: *Obras Completas*, prólogo de Alejandro Pidal y Mon, Madrid, ed. Fax, 1947. En cuanto a la crítica: Ramón Esquer Torres, «Valoración técnica del teatro de Tamayo y Baus», *Revista de Literatura*, 1955, VII, pp. 99-113 y, del mismo autor: *El Teatro de Manuel Tamayo y Baus*, Madrid, C.S.I.C., 1965; Gérald Flynn, *Manuel Tamayo y Baus*, Boston, Twayne Publishers, 1973; así como la obra ya citada de J. Hunter Peak, *op. cit.*, pp. 46-70.

²⁶ O.C., ed. cit., p. 153.

Echegaray asiste a la primera representación de *Ángela* en el teatro de Variedades²⁷. Es el primer gran éxito de Tamayo²⁸ pero, a pesar del juego de los actores famosos de la época como Teodora Lamadrid, Manuel Ossorio y Joaquín Arjona²⁹, Echegaray queda decepcionado por la obra. Esperaba un final trágico y mucho más efectista:

«Me sentí defraudado en mis esperanzas más legítimas [...] Está en mi naturaleza, y no puedo dominarme: me gusta que los dramas acaben tristemente»³⁰.

Por ese motivo, le gusta mucho más otro drama de Tamayo: *Lances de honor*, representado en el teatro del Circo, el día 1 de septiembre de 1863, en el que el dramaturgo, esta vez, no quiere evitar el desenlace funesto de la catástrofe³¹. Un magistrado que vive en provincias, don Fabián, estimulado por sus amigos, se encuentra diputado contra su voluntad. Con su esposa Candelaria y su joven hijo de veinte años, Miguel, se instala en Madrid. Pero, rápidamente, le cansan las luchas políticas y las intrigas secretas y va a volverse misántropo. En la misma casa, viven don Pedro Villena, jefe de la oposición y orador vehemente y su hijo Paulino, amigo de Miguel. Para desbaratar los planes maquiavélicos de don Pedro contra el gobierno, don Fabián desmiente públicamente, en las Cortes, las calumnias dirigidas al gobernador Diego Medina. Como se da cuenta de que está perdido, Pedro Villena insulta al magistrado y lo desafía. En nombre de la moral cristiana, Fabián no acepta el reto. Miguel exige entonces la reparación por la ofensa hecha a su padre y decide batirse contra Paulino. Para salvar a sus hijos, los adultos acaban por olvidarlo todo y se dirigen hacia el lugar del duelo adonde llegan demasiado tarde ya que Miguel, herido de muerte, acaba de sucumbir. En las últimas escenas, el difamador se arrepiente, Fabián perdona y Candelaria llora a su hijo muerto, víctima de una costumbre bárbara que el dramaturgo condena. La fábula está bastante bien organizada hasta el suspense final para que el mensaje aparezca a las claras:

«[...] no puede negarse –dice Echegaray– que la situa-

²⁷ *Recuerdos*, I, p. 29.

²⁸ *Ibid.*, I, pp. 31 y 50. Tamayo viene citado varias veces en los *Recuerdos*: I, pp. 20, 32, 51, 62, 293, 306, 314 y 389.

²⁹ *Ibid.*, I, p. 30.

³⁰ *Ibid.*, I, p. 35.

³¹ *Ibid.*, I, pp. 293-303, 305 y 320.



ción es hermosa y que viene a coronar espléndidamente un drama hermosísimo».



En esa obra didáctica, la monstruosidad y la injusticia del duelo, que era una práctica deplorable de los tiempos pasados y un resorte dramático muy a menudo empleado por el propio Echegaray, son la fuente de la verdadera tragedia. Tamayo mezcla, de manera inteligente, la intriga con la tesis moral —y hasta podemos decir moralizadora— para exaltar las virtudes cristianas de don Fabián y de su esposa. Sin embargo, una vez más, el drama sigue siendo el vehículo de una pedagogía y la figura del «razonador», muchas veces marginada y neutra en las obras «de tesis» de la época, aparece aquí representada por una mujer: Candelaria, madre de Miguel y personaje principal. Ayala incluye además al «razonador» en el *dramatis personae*, lo que recalca la finalidad de su teatro: las cualidades morales de un personaje deben permitir mejorar el funcionamiento de una sociedad.

Por fin, terminaremos por la obra de Tamayo que, según dice Echegaray, tiene realmente una dimensión universal: *Un Drama nuevo*, a la que asistió, el 4 de marzo de 1867³². La acción se desarrolla en Londres en 1605, en la Inglaterra elisabetiana. Yorick, viejo actor cómico de la compañía de Shakespeare, está casado con Alicia. Protege a Edmundo, un joven abandonado por sus padres, a quien considera como a su propio hijo. Edmundo y Alicia se quieren de un amor casto. El conflicto nace cuando Yorick se empeña en interpretar un papel trágico que Shakespeare tiene que darle a toda costa. Walton, primer actor de la compañía se siente ofendido y prepara, en secreto, una venganza. El drama de Shakespeare que los actores han de representar reproduce, en realidad, la situación de Yorick: un viejo conde cuya esposa (joven) es amada por un huérfano adoptado, venga su honor. El día del estreno, Alicia escribe a su amante una carta en la que le propone huir con él. Walton intercepta la carta y se la entrega a Yorick. Éste mata a su rival, en el escenario y delante de los ojos del público. La representación no puede seguir. Más tarde, se encontrará al infame Walton asesinado en plena calle.

³² *Ibid.*, II, p. 40. Hemos utilizado la edición más reciente: *Un Drama nuevo*, ed. de Alberto Sánchez, Madrid, Castalia, 1979. Cf. el artículo de Roberto G. Sánchez, «Los comediantes del XIX: *Un Drama nuevo*», *Hispanic Review*, 1980, XLVIII, pp. 435-447, reproducido en parte en la obra de Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, t. 5: *Romanticismo y realismo*, de Iris M. Zavala, pp. 653-656.

Aunque nos parece exagerado hablar aquí de un drama shakespeariano, como hace Echegaray que compara a Yorick con Othello³³, o ver similitudes entre este teatro y el de Pirandello³⁴, tenemos que admitir que se trata de un drama bien construido por una parte y que, por otra, es bastante original si lo comparamos con todos los otros que cita Echegaray. Tamayo presenta, por primera vez, en el repertorio dramático del siglo XIX español, a la figura del actor y al mundo de las compañías que conocía perfectamente³⁵. Exponen, en *Un Drama nuevo*, sus conflictos personales so capa de los que el autor inventó. El procedimiento del teatro en el teatro, aunque nacido de la dramaturgia barroca, va recobrando así nueva vida. Tamayo utiliza, en esa obra, y sin duda de modo algo artificial, la prosa y los versos para dar más vigencia a la superposición ficción-realidad. En ese sentido, se puede considerar *Un Drama nuevo* como una tentativa interesante de «mise en abyme» de la práctica de la escritura y sobre todo una reflexión sobre el teatro y el juego de los actores, integrada en la representación.

Antes de ser productor de dramas, Echegaray fue consumidor durante muchos años. El ambiente teatral en el que vivió desde su infancia, le dio un conocimiento precoz del juego escénico y lo puso en contacto con el teatro contemporáneo y con la «alta comedia» de Ayala y de Tamayo. Ya en sus primeras tentativas, en 1874, Echegaray mantendrá la integridad moral que se desprende de los dramas de ambos dramaturgos. Los conflictos presentados nunca se pueden disociar de los problemas de sacrificio, de virtud, de honor o de deber aunque, para responder a las exigencias de otras formas de sensibilidad, Echegaray introduzca nuevos elementos en la temática y en la tipología. Reanudando con la teatralidad romántica, los dramas echegarianos, más violentos y más sangrientos que los de Tamayo y de Ayala, aparecerán cada vez más excesivos y desmesurados.

³³ *Recuerdos*, I, p. 40.

³⁴ Cf. el artículo citado de Roberto G. Sánchez.

³⁵ Manuel Tamayo y Baus formaba parte de una familia de cómicos. Su padre, José Tamayo era actor y director así como su madre, la actriz Joaquina Baus y Ponce de León y su hermano Victorino.

