

VIOLENCIA FÍSICA Y PSICOLÓGICA EN EL TEATRO DE JOSÉ ECHEGARAY: LA ETAPA DE MARÍA GUERRERO

DIANA MUELA BERMEJO

Universidad San Jorge

Resumen: El presente artículo aborda los quince últimos años de la producción dramática de José Echegaray, que corresponden con la etapa en la que la actriz María Guerrero protagonizó sus obras. Este periodo, en el que se produce una transición del teatro masculino al femenino, presenta variaciones con respecto a los anteriores; no sólo por los asuntos que en ella se plantean sino, también, por las modificaciones de los efectos que se utilizaron. Las acciones violentas fueron una constante en todo el teatro de Echegaray, desde los dramas románticos en verso hasta sus últimas experimentaciones simbolistas. Son, además, el rasgo más representativo de su teatro, cuyo fin último era impresionar

al público, que se deleitaba al observar situaciones extremas sobre los escenarios. Suicidios, asesinatos, duelos, peleas y maltrato físico y psicológico son algunos de los componentes que ofrecen sus dramas, pero también las comedias que más se acercan al teatro clásico. Ponen de manifiesto, pues abarcan más de tres décadas de producción teatral, que la violencia era en el siglo XIX el elemento considerado “teatral” por excelencia, puesto que su paulatina desaparición corresponde con la catalogación por parte de la crítica de obras como “no teatrales” en los autores del cambio de siglo.

Palabras clave: teatro español del siglo XIX, Echegaray, María Guerrero, violencia, melodrama



Abstract: This article is concerned with the last fifteen years of Josés Echegaray's theatre production, during which the actress María Guerrero starred in his plays. This period, coinciding with a transition from masculine to feminine theatre, shows some variation with respect to previous ones both because of the topics explored and the changes in the effects in use. Violent actions were habitual all throughout Echegaray's theatre, from the romantic dramas in verse to his latest symbolist experiments. Violence is, moreover, the most distinctive feature of his theatre, whose main goal was to impress an audience who enjoyed watching

extreme situations on stage. Suicides, murders, duels, fights, physical and psychological abuse are some of the components of his dramas, appearing as well in the comedies, closer to classical theatre. Extending over three decades, Echegaray's production reveals that violence in the 19th century was the theatrical element par excellence, as its gradual disappearance coincides with the emergence of what critics labeled as "non-theatrical" with the playwrights at the turn of the century.

Keywords: 19th century Spanish Drama, Echegaray, María Guerrero, Violence, Melodrama

"Hay en la historia del teatro un punto mal precisado hasta ahora, por la falta de estudio de la labor de los grandes actores, pero que creo de verdadera importancia: la influencia de la interpretación en la creación y sus relaciones con la transformación de los gustos artísticos del público en las diferentes épocas". Así comenzaba Sánchez Estevan el capítulo XIII de su biografía dedicada a María Guerrero (1946, p. 120), publicada casi dos décadas después del fallecimiento de esta. El texto, escrito con rigor y precisión, pero quizá con excesiva devoción por la actriz, pone de manifiesto la importancia que tuvo María Guerrero en la carrera de José Echegaray desde el año 1890 hasta sus últimos estrenos. Dicha importancia ha sido subrayada también por otros estudiosos, tanto de la vida de la actriz como de la obra del dramaturgo madrileño (Menéndez Onrubia & Arellano, 1987; Hernández, 1987 y Samper, 2013; entre otros) pues supone la transición de un teatro masculino (escrito para Calvo y Vico) a una dramaturgia con protagonistas femeninas al frente de los conflictos sociales y personales.

No voy a retomar, pues, desde un punto de vista biográfico, la influencia de María Guerrero sobre don José, por ser asunto ya tratado con detalle en biografías, epistolarios y estudios bibliográficos de carácter general; sino que me centraré en un aspecto que, a mi parecer, resulta de gran importancia no sólo en la composición teatral de Echegaray sino, también, en la transición de la alta comedia y del drama histórico hacia el paradigma realista y naturalista del teatro de las últimas décadas del siglo XIX español: la representación de la violencia.

Un total de dieciocho obras conforman el *corpus* de las obras mayores a un acto escritas por José Echegaray y representadas por María Guerrero entre 1890 y 1905, once años antes de la muerte del premio Nobel. Corresponden, pues, a la

última etapa de su trayectoria dramática, que ha sido catalogada bajo distintas denominaciones. Para Martín Fernández se trata de un “romanticismo realista” en el que “intensifica el leve realismo precedente, cambia a la prosa y a los ambientes decimonónicos e incluso llega a recoger el influjo de corrientes nuevas, como el naturalismo simbólico de Ibsen, sin que por todo ello deje de persistir en los rasgos románticos” (1981, p. 15); Hernández distingue, por el contrario, tres; la correspondiente a María Guerrero se encuadraría entre el final de la segunda etapa – “periodo realista (1882-1892)”– y la tercera – “del realismo al experimentalismo simbolista (1892-1905)”– (1987, pp. 239 y 254).

En el fondo, se trata de la misma percepción estética que se centra en el cambio del verso a la prosa y de la ambientación histórica a la contemporánea. El matiz que ofrece Hernández al subdividir este cambio en dos etapas me parece acertado, pues pone de manifiesto la voluntad de Echegaray de ofrecer nuevas propuestas dramáticas acordes con la evolución del teatro europeo. Ello no quiere decir, no obstante, que consiguiera lograrlo como lo hicieron otros escritores más jóvenes, sino que mantuvo su teatro efectista –quizá sea este su rasgo más determinante– incorporando algunos asuntos y variando el lenguaje y la ambientación. El experimentalismo simbolista no corresponde exactamente con una serie de textos que se acerquen a las ideas teatrales de Ibsen o Maeterlinck, sino que más bien se combina con el realismo anterior, incorporando algunos personajes que representan ideas tanto a través de la palabra como de la puesta en escena.

El efectismo se mantiene constante en toda su dramaturgia y se centra, sobre todo, en las distintas manifestaciones de la violencia: física –en distintos niveles– y psicológica. Los duelos aparecen en un alto porcentaje de su producción que, en muchos casos, concluye con muertes violentas (suicidios o asesinatos). Sin embargo, estos efectos dependen directamente de las características y formación dramática de la primera actriz, que condiciona el eje central de la composición de cada obra.

1. DUELOS, PELEAS Y ENFRENTAMIENTOS

A propósito de los duelos recuerda Samper: “El duelo es asimismo un “tema”, según la terminología empleada por Souriau, muy práctico en el teatro del siglo XIX: se convierte en un sistema en los dramas de Echegaray, sea para librarse del opresor, sea para arbitrar una rivalidad, sea para alertar a la amante” (Samper, 2013, p. 483). En efecto, los duelos en esta etapa mantienen el papel constante de toda la dramaturgia de Echegaray: o bien ponen fin al conflicto en el efecto final, muy del gusto de don José, o bien oponen a los dos rivales –protagonista y antagonista– que, en general, se baten por el amor del personaje encarnado por la primera actriz.

El nivel de violencia que se presenta en los duelos varía de una obra a otra, desde los que una leve estocada pone fin al enfrentamiento (incluso, en algunas obras, narrado indirectamente o falso) hasta los duelos a muerte, que no deben considerarse asesinatos si se tienen en cuenta las reglas de igualdad de habilidades de la época (un hombre no se batía en duelo si consideraba claramente inferior a su oponente, precisamente porque ello era juzgado como homicidio).

Siempre en ridículo, *Silencio de muerte*, *El poder de la impotencia* y *La desequilibrada* presentan duelos cuyas consecuencias son leves para los personajes que se batan o no afectan directamente a los presentes en la obra, sino que sucedieron en el pasado. En la primera se narra el duelo entre Eugenio y un personaje que no aparece en ella, un tal Nebreda, provocador y fanfarrón. El motivo del duelo es, en principio, una serie de comentarios misóginos emitidos por Nebreda pero, en realidad, Eugenio pretende defender a Juan, amigo suyo, que se había retado anteriormente con él. El enfrentamiento concluye con una leve herida para Nebreda, sin mayores consecuencias en sí mismo. Su función en el drama –pues no es un elemento escogido al azar– es provocar la preocupación de la protagonista, Teresina, casada con Eugenio pero enamorada de Juan, con el que comparte una hija que en apariencia es de Eugenio. De resultas de esta preocupación Eugenio descubrirá la verdad, que desembocará en su muerte trágica. En el caso de *Silencio de muerte* el duelo genera todo el drama, pues se produjo en el pasado entre el padre de la protagonista y su amante por defender el honor de esta, a la que al parecer se había encontrado en una situación indecorosa. En realidad, la protagonista había suplantado la identidad de su madre, quien había sido hallada cometiendo adulterio. Como consecuencia de este duelo la opinión social cayó sobre Angustias y, con ella, las posibilidades de que contrajera matrimonio con quien deseara.

Los dos duelos que se narran indirectamente en *La desequilibrada* (no aparecen en escena) los protagonizan Mauricio y su antagonista Roberto, ambos por el amor de Teresina (Roberto, en realidad, por interés). En ambos sale herido Roberto sin que esto tenga mayor consecuencia que la de ratificar el odio entre ambos personajes y motivar la partida de este. En este viaje, sin embargo, Teresina provoca la muerte de Roberto, por lo que el duelo se convierte de nuevo en el motor generador de la tragedia final y de la separación de los dos amantes. Similar es el caso de *El poder de la impotencia*, en el que tres lances provocan la pérdida del brazo del protagonista pintor, que queda impedido profesionalmente para siempre.

Se trata, pues, de duelos narrados de forma indirecta y que afectan a los personajes secundarios, siempre con la función de desencadenar el final trágico por las consecuencias que acarrearán sobre la vida de las protagonistas; en general, evidencian un pecado moral relacionado con el adulterio o con la transgresión de los códigos de honor, como recuerda Nevitt: “Duels were a way of achieving and maintaining status within the social structures of predominantly masculine nobility. Particular kinds of insultor injury were considered a threat to the honour of a nobleman that could be remedied only through a duel” (2013, p. 41). Sirva como ejemplo *Mancha que limpia*, en la que se describe al personaje de Fernando en términos de

honor calderoniano: “Buena persona, y no lo tome usted a adulación. Mucho talento, mucha rectitud, energía extraordinaria, corazón jugoso: y en materias de honra, desprecia su vida y la ajena” (Echegaray, 1916, p. 13).

Un paso más representan los duelos a muerte que tienen lugar en los últimos actos de varias obras. En *Mariana*, *La calumnia por castigo*, *Silencio de muerte* y *Malas herencias*; es decir, casi en un cuarto de sus obras, los conflictos se resuelven por medio de enfrentamientos a espada o arma de fuego. Al duelo del pasado de *Silencio de muerte* se añaden dos desafíos a espada francesa al final de la obra, entre Raimundo (protagonista masculino) y dos desconocidos que calumnian a Angustias. Tras uno de ellos muere Raimundo, no sin antes conocer la verdad y jurar silencio eterno a su amada. La calumnia es también motivo de duelo en *Malas herencias*, en la que se produce un enfrentamiento entre el honor y el amor, cuestionando los límites de aquel si se interpone entre los dos amantes. Echegaray opone nuevamente en esta obra al individuo y a la sociedad, la libertad frente a la calumnia, pero la victoria –y esto es una constante en la dramaturgia de don José– nunca llega a lograrse, pues la separación entre el honor y el amor condena a la soledad de la pareja y al rechazo general.

El final más violento que conlleva un duelo tiene lugar en *Mariana*, el primer drama que escribió Echegaray para María Guerrero en el Español tras el estreno de *Realidad* de Galdós, donde la había visto representar el papel de Augusta. Quizá se haya insistido demasiado en el perfil de Mariana (María Ana Guerrero) como el personaje que creó Echegaray en mayor medida para la actriz, cuando las protagonistas de las obras anteriores poseen rasgos de personalidad muy presentes en Mariana y, desde luego, en el resto de sus caracteres femeninos (dama joven primero, primera actriz dramática después). El duelo a muerte del final, una vez asesinada Mariana, anticipa una nueva tragedia; Pablo y Daniel piensan poner fin a la vida del otro por distintos motivos: el primero por el honor arrebatado y, el segundo, por el amor de Mariana. Resulta interesante la contraposición del perfil de ambos personajes, pues el primero representa los códigos de honor tradicionales, presentes en el drama romántico y en el teatro áureo y, el segundo, el ideario echegariano del amor que, en última instancia, responde al pensamiento de la época. Un caso excepcional representa *La calumnia por castigo*, en la que el duelo entre protagonista y antagonista sirve para restituir el honor de Carmen y proseguir ambos esposos felices en su matrimonio.

La transición del drama histórico, romántico o áureo a los problemas contemporáneos que se produce en Echegaray en los años noventa del siglo XIX se observa, entre otros elementos, en la presentación de personajes cuyos dilemas psicológicos ofrecen mayor complejidad que los maniqueos anteriores. Héroes y antihéroes, protagonistas y antagonistas se mantienen en su lugar pero, en estas obras, aportan matices que difuminan los límites entre lo moral y lo inmoral y entre lo egoísta y lo mezquino. Si bien los duelos poseían una función dramática clara, es decir, conducían hacia el final y provocaban o ratificaban las relaciones de odio y de honor de los personajes, esta nueva psicología, más profunda, desemboca en

situaciones de intensidad similar, pero de carácter espontáneo, sin la fría premeditación de un duelo.

Tanto los amantes como quienes representan el mal y la injusticia ven, en algunas escenas, sobrepasado su autocontrol, lo que genera peleas y, en menor número de ocasiones, pero quizá con mayor importancia, casos de maltrato femenino. Echegaray mantiene las clásicas peleas entre dos personajes masculinos por el amor de una mujer en varias obras, como *Siempre en ridículo*, *A la orilla del mar*, *Silencio de muerte*, *La desequilibrada*, *La calumnia por castigo* o *La escalinata de un trono*. El primer caso resulta de especial interés, pues la candidez de Eugenio se pierde en el momento en el que descubre que su hija no lo es, sino que pertenece a Juan y el personaje evoluciona de la calma, la seguridad y la reafirmación en el amor de Teresina a la completa desesperación y al desengaño:

EUGENIO (Siempre en broma, pero conteniéndola): No: no romperás esa carta.

TERESA: ¡Ah!... ¡Todo en un día!... ¡Tirano, celoso, brutal!... ¡Maltrata a tu Teresina! ¡Pégame!... (Riendo y queriendo escapar de Eugenio que trata de sujetarla). Mira que me haces daño... bromas aparte... me haces daño...

EUGENIO: Pues no te haré daño, zalamera mía: y luego besaré los cardenales que con mi férrea mano hice en tus muñequitas de algodón... pero quiero ver la cartita.

TERESA: ¿Para qué? [...]

EUGENIO: Pero tontina, si yo sé lo que dice esa carta.

TERESINA: ¿Lo sabes? [...]

EUGENIO: [...] ¿Con que era por eso el llanto? ¿Creías que iban a matar a tu maridito? [...] ¡Pobrecilla! ¡cuánto me quieres!... ¿Y a dónde ibas a mandarlo? [...] ¡Darte mi tesoro! ¡mi gloria! ¡la prueba de tu amor! No: quiero saborearla, devorarla, comérmela a besos (Echegaray, 1891, pp. 77-79).

EUGENIO: [...] ¡Estoy pensando en tonterías y no pienso en lo que debo pensar!... Es que el abismo... el abismo... sé que está muy cerca... y no quiero acercarme... cuanto más tarde, mejor... ¡Ah! Mi cabeza... mi cabeza... ¡unas veces es plomo! ¡otras veces es fuego! [...] ¡Carcajadas del ridículo, a ver si resonáis bien en mi garganta!... ¡Já, já, já, já!... ¡Así, así... já, já, já! (Echegaray, 1891, pp. 106-107).

JUAN: Veo que te lo había dicho todo.

EUGENIO: ¡No!... ¡Todo, no!... (Con acento terrible). ¡No me lo ha dicho todo!... ¡Los traidores nunca lo dicen todo!... ¡Y ella lo es!... ¡Y tú lo eres!... ¡Y yo lo estoy siendo! (Corriendo hacia él) ¡Miserable!... (Levantando los brazos como para aplastarle) ¡Ah!... ¡Miserable yo también!... (Se arroja sobre el sofá) ¡Miserable y maldito! (Echegaray, 1891, pp. 111-112).

Enfrentamientos similares protagonizan Felipe y Leoncio por Valentina en *A la orilla del mar* y Mauricio y Roberto por Teresina en *La desequilibrada*; con el matiz de que Felipe ama verdaderamente a Valentina, que sólo siente por él cariño fraternal, mientras que Roberto pretende quedarse con la fortuna de Teresina y por ello finge amarla. La naturaleza honrada de Felipe y vil de Roberto oponen a los dos personajes, pero la técnica dramática es similar en ambas obras. No es este el único caso que prueba que Echegaray se servía siempre de los mismos efectos para componer sus obras, aunque presentaran matices estéticos dispares.

Lo mismo sucede con las peleas entre dos hombres por defender el honor de una mujer, situación clásica y ya manida en aquella época (prueba de ello fueron las parodias dramáticas que surgieron en torno a la obra de Echegaray, que en muchos casos satirizaban este tipo de situaciones, como *¡Barbiana!*, parodia de *Mariana*, estrenada en el Teatro de San Fernando de Sevilla en octubre de 1894). Raimundo, el protagonista de *Silencio de muerte* peleará con el calumniador Genaro por el honor de Angustias, enfrentándola al conjunto de la sociedad a quien pone voz este personaje:

RAIMUNDO: Basta... no sé nada... no quiero saber nada... ni una palabra. ¿Qué? (Descompuesto y violentísimo). ¿Que aguardan su presa?... ¡Yo se la llevaré! Miradas... sonrisas... desdenes... venga todo. ¡A eso voy, a recogerlo y a pisotearlo! Abra usted esa puerta (A Genaro) Angustias va a salir. ¡Abra usted la puerta!

GENARO: Pero, ¿a qué van ustedes?

RAIMUNDO: A pasear por los salones. ¡Los dos!... ¡Los dos!...

GENARO: ¿Para qué?

RAIMUNDO: Ella para que admiren su hermosura y para que se acostumbren a respetarla. Y yo para hacerla respetar... y si es preciso para abofetear miserables... ¡miserables como usted!... (Genaro hace un movimiento para arrojarle sobre Raimundo: Orellana le detiene). ¡Vamos! (Echegaray, 1899, p. 46).

Roger, protagonista del único drama histórico y en verso que Echegaray compuso en esta etapa —*La escalinata de un trono*— también se enfrenta a la sociedad que calumnia a Teodora, mujer de gran virtud, pero origen plebeyo, que rechaza al Gobernador y por ello es desdeñada por el pueblo. Camilo —el antagonista— y Pepe —el *raisonneur*— de *La calumnia por castigo* se enfrentan por el honor de Carmen, que aquel quiere arrebatarle mediante la calumnia, pues ella ha herido su orgullo al escoger a Federico y su corazón por el rechazo. Camilo se enfrentará también después con Baltasar, protector de Federico, por las mismas razones. Este drama, protagonizado ya por Fernando Díaz de Mendoza además de María Guerrero, parece que no tuvo demasiado éxito con excepción de las escenas que representó el actor, que salvaron el drama:

Mi distinguido amigo: Disgustó este drama, al menos a una parte del público, desde la *primera escena* del Prólogo [...] Usted, con su gran talento, en momentos crí-

ticos con arranques admirables de pasión, y siempre con el arte más puro, realizó lo imposible: convertir el enojo del público en aplauso ardiente y unánime durante el medio acto, y al final en una verdadera explosión de entusiasmo (Echegaray, 1897b, p. 5).

No cabe duda de que Echegaray fatigaba a un auditorio acostumbrado a situaciones que veían en la mayoría de los estrenos, aun cuando comenzaban –pero muy lentamente– a representarse nuevas propuestas dramáticas. La novedad de un actor conocido por su clase social, pero todavía imberbe en las tablas (apenas había trabajado en Madrid) puso la nota de interés a una obra cuyo argumento de taller y de efectos premeditados había sido cuestionado desde el principio.

El ejemplo más interesante de situación violenta producida por un enfrentamiento en esta etapa surge en *Mancha que limpia* y afecta al personaje femenino principal: Matilde. A pesar de que María Guerrero protagonizará otra serie de escenas de amor y pelea (Leoncio y Valentina en *A la orilla del mar*) o de amor y honor (Carmen frente a Camilio en *La calumnia por castigo*), el ejemplo que aquí se muestra es el más complejo dramáticamente, pues la psicología del personaje es llevada a su límite –no en vano fue creado por y para la Guerrero: “Usted, con su genio incomparable, ha hecho del personaje de Matilde una prodigiosa creación, elevándose otra vez a la altura de las grandes trágicas” (Echegaray, 1916, p. 5)–. Matilde, harta de la hipocresía y vileza de Enriqueta, que con su falsedad consigue engañar a casi todos los personajes y pretende casarse con Fernando, la agrede en varias ocasiones, fuera de sí:

ENRIQUETA: Y esas señoras, ¿te vieron? (Con alegría contenida).

MATILDE: No sé: creo que sí.

ENRIQUETA: ¡Entonces no pudiera ser que *inventases todo eso* para justificarte, perdiéndome a mí, si acaso te vieron y se sabe! (Con infernal astucia).

MATILDE: ¡Ah... la niña cándida!... ¡tú sí que me vas dando miedo! (La empuja hacia el sofá y la hace caer). ¡Tú la mujer de Fernando!... No, eso no, eso no será: eso yo lo impediré. ¡Lo impedirán mis celos, mis odios! ¡porque yo te odio, francamente! ¡Y te desprecio con todo el desprecio de que soy capaz! (Está inclinada sobre Enriqueta como leona que va a despedazar a su presa).

ENRIQUETA (Llorando o fingiendo que llora). ¡Dios mío... Dios mío!... ¡Cómo puedo defenderme... quién me defenderá!... (Echegaray, 1916, p. 60).

MATILDE: [...] ¡Ah!... ¡Ah!... (Rompe a reír con risa estridente) “Vea usted si le conviene, que la que ha sido mi amante sea su esposa. Julio”. ¡Por fin!... (Ríe con carcajadas salvajes de venganza y gozo: este momento queda encomendado a la actriz) (Echegaray, 1916, p. 91).

Resulta evidente que la personalidad de María Guerrero fundamenta la base de todos los personajes protagónicos femeninos de esta etapa, pero, en este caso, se trataba de lucir la faceta trágica de la actriz, que había comenzado con papeles caprichosos de dama joven y de primera dama mucho más ligeros –no sólo en las obras de Echegaray, sino también en sus inicios con Emilio Mario–:

María, por su parte, a quien divertía sobre manera salir a las tablas en papeles regocijados, tomándolo como un juego, aunque en el fondo sintiese toda la gama de sensaciones del arte escénico, parecía, por el momento, dar la razón a su director, derivando por la línea de menor esfuerzo. Y como lo que importaba, sobre todo, era que fuese familiarizándose con la escena, siguió haciendo toda clase de papeliños en el teatro de la Princesa mientras continuaba ensayando los grandes papeles con Teodora Lamadrid (Sánchez Esteban, 1946, p. 39).

Menéndez Onrubia y Arellano plantean con menos inclinación por la Guerrero que Sánchez Esteban los problemas que surgieron de sus inicios cómicos:

Algo parecido se puede decir de las otras dos temporadas que pasó la actriz con Mario hasta 1894. Hubiera podido ser una buena actriz ecléctica, cómica y dramática, si no hubiera pecado de engreimiento, Echegaray de tenaz idealismo, y Mario y Cepillo, sobre todo, de estancamiento y tendencia al género frívolo (Menéndez Onrubia & Arellano, 1987, p. 148).

Mariana supuso el gran arranque trágico de la actriz después de *Realidad*, pero fue *Mancha que limpia* la culminación de este tipo de papeles tras *El poder de la impotencia*, *A la orilla del mar* y *La rencorosa*, que la habían antecedido con poco éxito. Tras esta obra vendrán los grandes triunfos de María Guerrero con Echegaray y otros dramaturgos que apuntaban en la escena española.

2. MALTRATO FÍSICO Y PSICOLÓGICO. VIOLENCIA DE GÉNERO

En un amplio porcentaje de sus obras Echegaray presentó ante los espectadores varios casos de maltrato físico y psicológico sujetos a la personalidad de los actores que los encarnaron, convirtiéndose en ejemplos de violencia de género sobre las tablas. En este caso, y en ello radica su singularidad, se trata de los dramas que más se acercan al naturalismo teatral, a las prácticas de Ibsen y de otros dramaturgos europeos y a las ideas de Émile Zola. El más relevante es el ejemplo de *El loco Dios*, obra que se estrenó en el Español a finales de 1900, cuando el matrimonio Mendoza-Guerrero se había consolidado, como prueba la dedicatoria del drama: “A María Guerrero y a Fernando Díaz de Mendoza dedico este drama, que más es suyo que mío, por los prodigios artísticos que en él han realizado” (Echega-

ray, 1907, p. 5). Echegaray había pasado de escribir los dramas por y para María Guerrero en exclusiva y a incorporar en ellos personajes masculinos de relevancia (que había desechado desde su separación de Calvo y Vico), que se ajustaban al perfil de Díaz de Mendoza.

Resulta interesante que este drama fuera compuesto precisamente en cuatro actos, no había sido el único caso, pero sí menos frecuente que la tripartición de la obra, a la que Echegaray solía recurrir. Parece que la división en cuatro actos surgió de la propia evolución de la composición de *Mariana*: “*Mariana va marchando: acabé el primer acto y estoy a mitad del segundo: pero le advierto a Ud. que tendrá cuatro, porque es preciso, porque tiene algo de corte francés. Lo concluiré si Dios quiere este mes y aun creo que podré mandarle el primer acto copiado*” (Menéndez Onrubia & Arellano, 1987, p. 195). Los dramas psicológicos donde la complejidad de los personajes era mayor necesitaban, para Echegaray, una composición más extensa y, desde luego, alejada de los preceptos clasicistas. El carácter de Gabriel así lo exigía y, además, debía dejar espacio a Díaz de Mendoza para su lucimiento, pues “la gallardía de su figura, la distinción y el dominio de la escena adquirido en sus empresas de aficionado” (Sánchez Estevan, 1946, p. 151) creaban gran expectación en el público y podían bastar para salvar un drama.

Así pues, la fuerte personalidad del actor, unida a su apariencia atractiva, dieron lugar a caracteres como el de Gabriel, un caso clínico de esquizofrenia que termina haciéndole creerse Dios. Fuensanta, protagonista del drama, lo ama profundamente; su carisma la envuelve y su inteligencia le provoca admiración. Cuando cae definitivamente en la locura, que evoluciona paulatinamente a través de los cuatro actos, Fuensanta lo defiende del resto de la sociedad, decididos a internarle en un psiquiátrico. Él, sin embargo, responde con malos tratos que se combinan con escenas de amor y pasión, en la medida en que la enfermedad le produce vaivenes en su personalidad:

FUENSANTA: ¡O me he vuelto loca... o estoy soñando!... ¡quiero despertar!... ¡Que me despierten! ¡Socorro! ¡socorro!... ¡Despertar!... ¡despertar!...

GABRIEL: ¡Calla... calla!... Tus gritos me irritan!... ¡Si no, yo haré que calles! ¡La vida es mía... el silencio es mío! (Sacudiéndola frenético).

FUENSANTA: ¡A mí!... ¡A mí!... ¡Socorro! ¡Salvación! (Echegaray, 1907, p. 87).

FUENSANTA: ¡Ah! ¡Otra vez, otra vez, Jesús!... ¡Jesús!... ¡No, calla! ¡No quiero oír, no quiero oír!... ¡Tú, mi Gabriel!... tú, una inteligencia tan noble, un corazón tan hermoso... tú, haber perdido el juicio!... [...]

GABRIEL: ¡No quieres respetar a tu Dios, mísera criatura! (La sacude y casi la arroja a tierra).

FUENSANTA: ¡Gabriel!... ¡Ay, Gabriel!... ¡Si de Gabriel queda algo en ti, ten compasión de Fuensanta! (Cae sin sentido; llorando, retorciéndose, sollozando desesperadamente).

GABRIEL: ¡Pobre mujer!... ¡pobre mujer, no me comprende!... (Se pasea, mirándola de vez en cuando) (Echegaray, 1907, p. 106).

Un caso similar es el de Leoncio, de *A la orilla del mar* (encarnado no por Díaz de Mendoza sino por el entonces incipiente Emilio Thuillier), que manifiesta comportamientos cercanos a la psicopatía desde su juventud. En este caso, sin embargo, no es Thuillier quien los representa en escena, sino María Guerrero en el papel de Valentina quien lo cuenta a través de una narración indirecta:

VALENTINA: [...] Leoncio siempre estaba arrastrando una escalera para subirse a dar un beso a la monja y sacar un ojo al obispo. (Lo dice sin saber lo que dice, obedeciendo al recuerdo) [...] Sí, tiene usted razón, era muy malo, muy malo. Todo el tiempo que estuvimos juntos, no cesó de hacerme llorar. Pero a veces... era muy bueno [...] De pronto me echó al suelo de golpe, y me dijo: “Valentona” [...] Yo le miré espantada: sus valentías me daban miedo. Él me tiró del brazo y me subió a un cuarto muy grande del último piso [...] Y me dice Leoncio, luego que estuvimos arriba: “Mira, Valentona, vamos a coger un ratón, que aquí hay muchos; y le vamos a atar al rabo una carretilla de pólvora, que esta mañana compré cuatro o cinco; y le vamos a pegar fuego a la carretilla, y verás cómo se chamusca y cómo corre el ratón y qué saltos da”. Al oír yo lo del ratón y la pólvora me puse a llorar y a dar gritos y quise huir; pero ¡bueno era él! Me tapó la boca, me zamarreó de lo lindo y me gritó al oído: “¡No te vas! ¡no te vas! ¡aquí, Valentona!” Yo, dándole patadas y mordiscos y llorando con llanto ahogado, y él sujetándome con todas sus fuerzas (Echegaray, 1907, p. 29).

Mariana, en el drama homónimo, narra también de modo indirecto los malos tratos que recibió su madre a manos de su amante cuando se escaparon a Londres, que provocaron su muerte, lo que le impide casarse con Daniel, pues el maltratador resulta ser su padre. La intensidad de esta narración violenta es mayor que las de otras escenas, pues afectan no sólo a la madre sino también a una niña de ocho años: la propia Mariana, a la que el amante obliga a presenciar escenas sexuales en las que forzaba a su madre. Este momento es, pues, uno de los de mayor efecto en el drama:

Y también cuando acababa de amortajar Alvarado a mi madre con mortaja de orgía, sonaba un beso; pero aquel beso era para mí: era el que me daba mi madre, entre sollozos y lágrimas, cuando aquel hombre se la llevaba arrastras y me dejaba a solas con fermentaciones dolorosas de capullo arrojado a un pudridero (Echegaray, 1906, p. 52).

Un nuevo caso de maltrato infantil se encuentra en el primer acto de *Malas herencias*, en el que narra Blanca, la protagonista, cómo defendió a una niña de cinco años cuya madre la agredía constantemente, probablemente a causa de su

alcoholismo (Echegaray, 1902, p. 12). Y, quizá, el más violento lo narra Marcelo en *Sic vos non vobis*, antiguo negrero reformado que, fruto de la vileza y la perversión a la que le había conducido su situación (abocado a ser esclavista por su tío, pues no contaba con nadie más), hirió de gravedad a un niño, provocando la ira de su madre: “No pude contenerme: le di un puntillazo, rodó, pegó contra la cabeza en una piedra y sangre roja inundó su cara negra y su ensortijado pelambre [...] La madre se arrojó sobre mí como una [sic] tigre y clavó sus diez uñas en mi cara” (Echegaray, 1892, p. 26).

Sin embargo, en el teatro realista de Echegaray (aunque no exento de elementos neorrománticos) el maltrato psicológico cobra una importancia superior al físico. Más de la mitad de las obras presentan casos de maltrato psicológico de un personaje a otro o, llevado al límite, del conjunto de la sociedad a uno de los protagonistas. Echegaray ofrece cuatro casuísticas distintas al espectador: el maltrato psicológico de un amante a otro –este caso, probablemente, es el que reviste menor gravedad, fruto de la pasión y del dolor en la mayoría de los casos–; el de dos enemigos por envidia, celos u odio; el de un personaje superior a otro por edad, clase social, virtudes, etc., que reivindica la jerarquía; y, por último, el del conjunto de la sociedad a un protagonista que, de algún modo, se enfrenta a ella.

El primer caso aparece en tres obras: *Mariana*, *El loco Dios* y *La escalinata de un trono*; muy distintas entre sí por su estética, pero que comparten algunos asuntos y efectos dramáticos. El enfermo Gabriel anticipa sus ataques violentos del final de la obra con varios momentos de maltrato psicológico a Fuensanta (Echegaray, 1907, pp. 19-21), en los que ella no es capaz de comprender la psicología del personaje, sino que simplemente lo aduce a su falta de cariño. Son, en realidad, preludios de la violencia, pero, sobre todo, de la necesidad de Gabriel de intimidar a sus semejantes y situarse en una posición superior, que terminará elevando a la divinidad. Un matiz diferente ofrece Roger, protagonista de *La escalinata de un trono*, cuando maltrata a Teodora creyéndola infiel por haberse marchado con el Tirano (aun sin darse cuenta): “¡No se pierde (con ferocidad estúpida, maltratándola) | el sentido, cuando importa | no perderlo! Y si se acorta | el aliento, porque muerte | en la garganta el traidor | beso de un hombre fatal, | para eso te di un puñal | ¡para defender mi amor!” (Echegaray, 1903, p. 72). El amor mueve a Roger a comportarse así con Teodora, pues teme haberla perdido; muy distintos son los motivos por los que el Tirano la rebaja en el acto II, despreciándola y recurriendo al chantaje para intentar hacerla su esposa:

Estoy harto de traiciones, | y estoy harto de flaquezas | y tus honradas fierezas |
cautivan mis aficiones. | Si fueras otra mujer, | distinto fuera el camino | que si-
guiese. Yo domino (con acento duro, cruel, sarcástico) | por la fuerza. A tu Roger, |
con la primer luz del día, | juguete de la canalla, | por la más alta muralla | de Pisa
le arrojaría. (Movimiento de Teodora) | Y a la noche, ¡quién te viera | en mi sun-
tuosa morada | por el Tirano adorada | la más ilustre ramera! (Nuevo movimiento
de Teodora, que el Tirano contiene). | Pero contigo otra cosa (Cambiando de todo:
dulce, casi humilde) | quiero hacer; que no me sacio | si no viene a mi palacio |

Teodora como mi esposa (Echegaray, 1903, p. 39).

La violencia en las palabras de estas dos escenas se convierte en explícito maltrato psicológico entre dos enamorados en *Mariana*. Este es el drama en el que Echegaray desarrolló con más detalle las contradicciones internas que se producían en una mujer que al mismo tiempo amaba a un hombre en el presente (Daniel) y odiaba a otro del pasado (Alvarado). Esto le conducía a exigir de Daniel atención constante, pero, a la vez, a la necesidad de alejarlo, por lo que el resto de personajes veían en ella un coqueteo vil y perverso:

TRINIDAD: Pues mira: nuestra querida Mariana será muy virtuosa; pero ella coquetea horriblemente con Daniel.

CLARA (Riendo): ¿A eso llamas coqueteo? Di que le abrasa el fuego lento, que le atormenta sin piedad, que juega con él como el gato con el ratoncillo: le acaricia, le clava las uñas: le suelta, salta sobre él: le hace monadas y le ensangrienta. No es coqueteo: más bien parece odio, crueldad. El pobre Daniel, si no huye, o se vuelve loco o se pega un tiro (Echegaray, 1906, p. 8).

En la escena sexta de este mismo acto Mariana muestra su comportamiento con Daniel, que continúa en el acto siguiente:

MARIANA: Bueno; pues no quiero ser inhumana, ni déspota, ni cruel, ni llevar esclavos de acompañamiento: rompo la cadena y les doy libertad. (Se levanta como para marcharse).

DANIEL: No, por Dios, Mariana: no se marche usted. La cadena no puede romperse. Y aunque usted la rompiera, el esclavo la seguiría a usted hasta el fin de mundo, ¡hasta el fin de la vida!

MARIANA: Esas exageraciones me ponen nerviosa, y además, nos ponemos usted y yo en ridículo. [...]

DANIEL: Pero ¿por qué había usted de odiarme? [...]

MARIANA: [...] pues ahí está la gracia: un odio motivado es un odio melodramático: un odio sin causa es un odio artístico, refinadísimo, digno de usted y digno de mí, que somos personas de buen gusto.

DANIEL: ¿De modo que usted me odia?

MARIANA: Si usted se empeña, ¿qué he de hacer?

DANIEL: Mariana, Mariana, ¿por qué se goza usted en mi tormento? (Echegaray, 1906, p. 19)

Toda la relación entre Mariana y Daniel se desarrolla en conversaciones similares hasta que comienza a esclarecer la verdad acerca de la identidad del padre

de este. Daniel las soporta, por el amor que siente hacia Mariana y ella, en cierto sentido, disfruta de verle sufrir a su costa.

Muy distintos son los casos de violencia psicológica que Echegaray presenta en *La rencorosa* y, sobre todo, en *Mancha que limpia*; en estos casos entre dos personajes femeninos –protagonista y antagonista– en los que el interés actúa como motor principal y el odio como reacción inmediata. El primer acto de *La rencorosa* evidencia el rencor que Pilar siente hacia Julia; esta representa la frivolidad de las clases altas, aquélla un carácter altivo (como todos los creados para María Guerrero), fuerte y, en este caso, “reconcentrado” según los demás personajes. En realidad, le mueven los celos, pues ama a Bernardo, con quien Julia mantuvo en su juventud una breve relación. Ella llega a imaginarse agrediendo violentamente a Julia, para calmar su odio:

Para Julia, que tanto me hizo sufrir cuando yo era chica, ¡todo mi rencor!... Y si reñimos otra vez, ¡este látigo! ¡Así!... ¡así!... ¡así!... (Cruzando el aire). ¡Ah! ¡yo soy muy mala!... ¡ya irás viendo!... ¡Julia y Pilar!... Y Pilar... ¡chas!... ¡chas!... ¡chas!... ¡Para algo sirve tener un látigo y domar potros!” (Echegaray, 1894, p. 60).

No obstante, a los celos de Pilar se une su visceral necesidad de invertir la jerarquía que la sociedad le ha impuesto, pues su madre –hermana de la madre de Julia, aristócratas– contrajo matrimonio con un labrador, por lo que Julia llega a confundirla con una criada y no la trata como a un igual. Algo similar sucede en *El poder de la impotencia*, en la que el avaro Pantalón, versión melodramática de lo esencial del personaje de la *commedia dell’arte*, y su mujer, Encarnación, maltratan a Rafael (pintor de gran talento al que ha convertido en su contable) y a Paquita (su sobrina), explotándolos para enriquecerse.

Mancha que limpia vuelve, en cierto modo, a *Mariana*, pues su protagonista –Matilde– se divide entre el odio que siente hacia Enriqueta y la bondad de su corazón, que ni ella misma atisba. Por ello la describen como un ser que “No puede estar sin hacer daño. Cuando no es a las personas, es a los animales. Y si fuera una niña, tendría disculpa: todo niño es un salvaje en miniatura. Pero a su edad, ¡a los veintiséis años cumplidos!, no poder dominar ese espíritu de destrucción” (Echegaray, 1916, p. 7). Así trata a Enriqueta, aunque después se comprende que la situación es la inversa, el maltrato psicológico lo ejerce esta hacia Matilde con su actitud falsa y mezquina.

Leocadia y Ezequiel, de *La duda* y *El hombre negro*, respectivamente, maltratan también a los protagonistas de sendos dramas desde el silencio; pero, en estos casos, representan símbolos (la duda y la atracción del mal). Estos dramas merecen atención especial por ser los únicos en los que Echegaray pretendió acercarse conscientemente al simbolismo de Ibsen o Maeterlinck (incluso, en momentos puntuales, desde el punto de vista estético), aunque no con los mejores resultados. Los personajes que encarnan la negra duda y el hombre negro, muy similares, poco a poco se van adueñando del pensamiento de Amparo y Leonardo, aun-

que sus motivos sean, en realidad, terrenales:

LEOCADIA (Sonriendo): ¿Lo ves? No es que yo te busco, es que tú no quieres separarte de mí. Pues como tú quieras. ¡Siempre juntas! (Abrazándola). ¿Cómo negarte mis consuelos?

AMPARO: ¡No! ¡Suélteme! ¡Suélteme! (Se separan y la mira trágicamente). Yo quiero huir de usted. ¡Pero no puedo! ¡No puedo! (Toda la escena simboliza la “duda”, la negra “duda”. Amparo la rechaza; pero la duda la atrae y la domina (Echegaray, 1898b, p. 46).

EZEQUIEL: [...] Lucharás sabiendo que no vas a vencer. Te deleitarás poéticamente en tu sacrificio sabiendo que no vas a sacrificarte. Y, por último, irás al altar con Leonardo y serás su esposa. Y como él no te ama, la víctima será él. ¡Hasta que llegue un día, el del castigo de tu egoísmo, en que ante sus ojos de artista, aparezca otra mujer hermosa, y como Dios ha querido, tú lo has dicho, que se ame la nieve, la rosa, la luz, y que para la ceniza se reserven sólo las lágrimas, ese día sólo serás para Leonardo objeto de lástima si no carga molesta; acaso obstáculo odioso! (Echegaray, 1898, p. 64).

El maltrato psicológico de la sociedad como colectivo a dos personajes independientes que se rebelan por sus principios o por su libertad se pone de manifiesto en *Silencio de muerte* y en *Malas herencias*. En la primera, todos los secundarios calumnian a Angustias porque creen que mantuvo relaciones ilícitas en su juventud con un hombre, por lo que Raimundo decide defenderla ante todos (*vid. supra*). En la segunda, la sociedad se ensaña con Víctor por no haber impedido el duelo entre Marcial y Roberto, cuando debía ser él quien se hubiese batido:

ELOÍSA: Vámonos, Blanca.

PRUDENCIO: Sí... Usted no puede permanecer ni un momento más en esta casa!

BASILIO: Es verdad; todo ha concluido.

VÍCTOR: ¿Qué es lo que ha concluido? ¡Eso ella ha de decirlo! ¡Nadie más! ¿A ustedes qué les importa? ¿A la sociedad qué le importa?... ¡Yo no sufro leyes ajenas...! ¡no las sufro!... ¡sólo hay una: la que me imponga Blanca!

BASILIO: ¡Víctor, por Dios! Entre Blanca y usted hay un río de sangre. (Queriendo llevarse).

VÍCTOR: ¡Cuenta conmigo! ¡No empujarme mucho, que lo saltaré! (Blanca levanta la cabeza y se queda mirándole, loca, delirante, etc.). ¿Me miras?... ¿Es que no te doy horror?

BLANCA (A los demás): ¡Todo es horrible!... ¡Todo!... ¡Pero él... él no! (Echegaray, 1902, p. 75).

Amplio es, pues, el abanico de casos de maltrato físico y psicológico que Echegaray presentó en sus dramas de la última etapa, pues sabía que constituían uno de los efectos que más conmovían las emociones del público. La empatía, el horror o la rabia que suscitaban producían no sólo una catarsis en los espectadores sino, sobre todo, un entretenimiento mayor por su capacidad de absorción que los sencillos y anodinos argumentos de muchas comedias.

3. MUERTES VIOLENTAS

Más de la mitad de los dramas de la última época de Echegaray (y la mayoría de los anteriores) finalizan con una muerte trágica de los protagonistas o de los antagonistas. En forma de suicidio o de asesinato en partes iguales, todas sus obras se dirigen hacia el gran efecto final, en el que ponía toda la atención de la composición:

Echegaray da la mayor importancia a ese momento del drama que es la catástrofe [...]. No sería exagerado decir que, muchas veces, construye todo el drama con el único fin de preparar el desenlace, siempre sombrío y patético [...] Toda la progresión dramática conduce a ese final convulsivo que no resuelve verdaderamente la crisis porque es, al fin y al cabo, un último lance; está compuesto de la última peripecia y del mayor número de efectos. El desenlace, relativamente secundario en la tragedia, se convierte casi en la única meta del drama para José Echegaray (Samper, 2013, p. 477).

Si bien las palabras de Samper describen el conjunto de la obra de don José de manera general, me parece un análisis acertado para la mayoría de los dramas (no todos) de esta etapa, pues en ellos cobra una importancia mayor el desenlace que el desarrollo de la acción. Sin embargo, este no siempre eclipsa el resto de la obra, pues lo verdaderamente importante era el lucimiento de la actriz, por lo que la complejidad, el carácter contradictorio y los matices del personaje se convirtieron en el verdadero motor de las tramas.

De los cinco asesinatos que Echegaray puso sobre el escenario, tres debió ejecutarlos María Guerrero de manera muy similar. En *Mancha que limpia* el desenlace era necesario: Matilde mata a Enriqueta, llena de odio y rabia, clavándole un cuchillo en el cuello cuando Fernando descubre, por fin, la falsedad de esta; libera de esta manera su amor y limpia la mancha de su honor que la calumnia de Enriqueta le había provocado. El creciente odio de la obra, que progresivamente produce en el carácter de Matilde una violencia mayor no puede desembocar en otro lance que en la muerte, por lo que la acción es conducida desde el primer momento hacia ella. No obstante, no considero apropiado afirmar que toda la obra se centre en el desenlace, sino más bien en la propia evolución del personaje de

Matilde y en el misterio que se esconde detrás de su aparente frialdad y vileza.

Teresina mata a Roberto por razones similares en *La desequilibrada*, se trata del mismo perfil del antagonista en los dos casos, que impide la felicidad de los amantes a través de la manipulación, el interés y la hipocresía. En este drama, Teresina arroja al mar a Roberto, que se golpea en la cabeza con la proa del yate en el que viajaba y se ahoga. Esta muerte –que es, en definitiva, un asesinato– no cierra la obra, sino que provoca la separación de los amantes por el sentimiento de culpabilidad de la protagonista. El desenlace consiste en dicha separación y, sobre todo, la de la madre y el niño. Nuevamente domina, pues, la personalidad de Teresa sobre el argumento.

La pretensión del simbolismo en *La duda* conduce a Amparo a estrangular a Leocadia en la última escena de la obra, precisamente para liberarse de la duda que le oprime constantemente. Es este un caso distinto al anterior, pues la obra se desarrolla en torno al símbolo, no al perfil del personaje creado para María Guerrero. Una muerte, en este caso, que emula a los textos de Ibsen o Maeterlinck pero que, finalmente, encierra un efecto idéntico al de los demás dramas catalogados bajo otras denominaciones (“realistas”, “melodramáticos”, “neorrománticos”, etc.).

Los dos finales que se han asociado con mayor frecuencia al neorromanticismo de Echegaray corresponden a los asesinatos que se producen en *Mariana* y en *La escalinata de un trono*. En la primera lo protagoniza don Pablo, el personaje más anticuado del drama, el tipo del militar violento que asesina a su mujer cuando esta se declara enamorada de Daniel y firmemente dispuesta a abandonarle y a marcharse con él. Un disparo pone fin al conflicto insalvable entre pasado y presente; conflicto que también aboca a la muerte de los amantes en *La escalinata de un trono*, en este caso a manos del conjunto de la sociedad en un asesinato público. Previamente, no obstante, Roger había asesinado al traidor, Montisoló, apuñalándolo; efecto ya manido en los dramas históricos de la época y del romanticismo precedente.

El amor y la honra son, también, las dos causas principales de los suicidios con los que concluyen algunos de los dramas de estos años. Eugenio, protagonista de *Siempre en ridículo* se mata de un disparo en el corazón cuando descubre la infidelidad de Teresa y la verdadera paternidad de su hija; Roberto, en *El estigma*, se dispara también en el pecho por su sentimiento de culpabilidad al haber vendido la honra de su padre por el amor de Eugenia. El efectismo de estos dramas es prácticamente idéntico: cae el protagonista, cae la amada o surge el sentimiento de culpa, se produce un momento de gran tensión (en *El estigma* Eugenia le da un beso a Roberto y pierde el sentido) y se cierra el telón. Estos dos casos cumplen la descripción que ofrece Samper, pues la catástrofe se convierte en el centro de la obra.

En las obras que albergan algún símbolo, los suicidios funcionan como la vía de demostración de la idea principal: Leonardo, el artista de *El hombre negro* no se provoca la muerte, pero sí la incapacidad permanente al autoagredirse en los ojos y quedar ciego. Prueba, así, que su amor iba más allá del gusto por la belleza. La madre de Paquita en *El poder de la impotencia*, muy enferma, se niega a tomar su me-

dicina cuando se entera de que la boda no deseada de su hija con el anciano Remigio va a producirse; muere para impedirla y, por ello, finaliza el drama con el abrazo de los dos enamorados.

Los suicidios son, pues, en mayor medida que los asesinatos, desenlaces que ponen de manifiesto en las obras de Echegaray la importancia de la acción premeditada sobre la psicología de los personajes. Ello no quiere decir que esta no exista o carezca de importancia, pues conforme avanzaron los años hacia 1900 don José comenzó a preocuparse más por los problemas del individuo en relación con su naturaleza y con los efectos que produce la interacción con el medio social; lo que sucede, no obstante, es que mantuvo siempre los efectos que sabía predilectos del público, aunque comenzara a equivocarse, como prueban varios de los fracasos que sufrió.

He apuntado en párrafos anteriores el pretendido acercamiento de Echegaray a la dramaturgia simbolista, más concretamente a los textos de Ibsen y Maeterlinck. No cabe duda de la relación que puede establecerse entre *La duda* y *La intrusa* (y, de hecho, la obra fue parodiada en la época por los intelectuales que conocían los textos del belga) pues, ciertamente, D. José se quedó en lo superficial del personaje-símbolo (que ni siquiera aparece como tal en *La intrusa*) y no avanzó hacia lo verdaderamente importante: el clima de angustia, miedo y captación de la realidad a través de algo más que los sentidos. La estética de la violencia se erigía como uno de los principales temas del teatro europeo finisecular, y de ello dan cuenta las dramaturgias de Ibsen, Strindberg, Maeterlinck y de los escritores que rodearon el Théâtre Libre de Antoine. Obras como *Casa de muñecas*, *La danza de la muerte* o *Pelléas et Mélisande* muestran tipos de violencia distintos teatralmente (con un simbolismo más o menos estético), pero similares en la presentación del asunto, pues giran en torno a la violencia doméstica física y psicológica. Golaud mata a Pelléas por celos con un argumento similar al de los dramas de Echegaray, Nora siente la violencia psicológica a través de la anulación como mujer que su marido trata de ejercer en ella como fruto del pensamiento de su época. Sin embargo, establecer una filiación directa entre estos autores y Echegaray, además de necesitar un estudio enteramente dedicado a ello, resulta extremadamente complejo. Poco o nada tienen que ver la dramaturgia de Maeterlinck y la de Echegaray, pues su objetivo es completamente distinto: la sugestividad, la sinestesia y la importancia de los elementos visuales en las obras del escritor belga no fueron en absoluto imitadas por D. José quien, como se ha visto, se preocupaba más bien de impactar a su público con el argumento y, en última instancia, de complacerle.

Más interesante es, desde mi punto de vista, el cotejo con los textos de los dramaturgos franceses del Théâtre Libre, que desarrollaron ampliamente el tema del matrimonio, el adulterio y la violencia doméstica en sus dramas. En este sentido, debo destacar la obra de Donnay, Hervieu y Curel como dramaturgos europeos mucho más renovadores que Echegaray, pero que se mantenían en una línea de pensamiento común sobre la violencia. Sirvan como ejemplo el suicidio de la protagonista de *Le Torrent* de Donnay al sufrir el rechazo de su marido, tras conocer este

que se encuentra embarazada de su amante o, también, el personaje de Robert Fergan en *Les Tenailles* de Hervieu que, junto a la sociedad, condena a su mujer a una vida infeliz alejada del amor verdadero (a pesar de que el final de la obra aumenta la complejidad de la idea). En este sentido, me parece necesario citar *L'Énigme*, de Paul Hervieu, pues en ella se produce una interesante discusión sobre la violencia doméstica entre varios personajes, tras leer una noticia en un periódico en la que se describe el crimen cometido por un marido al conocer la infidelidad de su mujer:

VIVARCE: La brute!

GISELLE: Et cette bête de femme qui se fait égorger comme une oie!

LEONORE: Vous n'auriez pas voulu qu'elle fit, en son lieu et place, couper le cou de celui à qui elle s'était donnée?

GISELLE: Non, certes! Mais quelle rage a pu la pousser à se dénoncer elle-même?

GERARD: Un reste de loyauté, d'honnêteté [...].

RAYMOND: Ma parole! Je me demande qui, de nos femmes ou de moi, perd le sens des mots!... [...] c'est le tour à Giselle de traiter "d'individu" un mari outragé, qui recourt à son droit souverain, et dont le seul tort, selon moi, est de n'avoir pas réussi également à tuer le complice.

GISELLE: Mais ta morale n'est pas seulement abominable, elle est absurde aussi! Elle méconnaît toute proportion entre les choses. Le monstre de mari qui s'en tient à ce raisonnement: "Tu me trompes, je te tue..." est, par excellence, un monstre d'illogisme [...].

NESTE: Oui, comment oses-tu soutenir la légitimité de pareils meurtres, à notre époque, après deux mille ans de christianisme, quand il y a la séparation, et, à la rigueur, le divorce, et encore le pardon, et surtout... l'esprit!... (Hervieu, 1906, p. 191-193).

Este diálogo resume, en buena medida, el pensamiento acerca de la violencia doméstica a finales del XIX, asunto que dio lugar a multitud de obras que se asocian con estéticas teatrales diversas. Formaba parte, pues, del imaginario colectivo común presente en otros dramaturgos españoles, como Galdós (analizado por Sobejano ya en 1976) que contraponía personajes tradicionalistas y liberales muchas veces caracterizados desde una perspectiva claramente maniquea. Echegaray se mantuvo en la línea temática del resto de autores europeos del momento, pero con una práctica dramática diferente a ellos, más cercana formalmente (no tanto desde el punto de vista del contenido) al teatro de mediados del siglo XIX y a la reducción del drama romántico en el melodrama burgués.

¿Puede concluirse, entonces, que la violencia en estos dramas de Echegaray ponga de manifiesto unas prácticas trasnochadas y cómodas para un dramaturgo que buscaba sólo el aplauso del público? Ciertamente, no. La variedad de moldes y

de asuntos bajo los que aparecen escenas violentas engloban preocupaciones por la psicología de los personajes, por los nuevos conflictos en los que se centraban el naturalismo y el simbolismo teatrales y, sobre todo, un firme deseo de hacer crecer a María Guerrero (y, después, a Fernando Díaz de Mendoza) con personajes que, al mismo tiempo, complacieran al público, les condujesen al éxito y les aportaran matices dramáticos distintos. Ni la carrera de Echegaray se vio completamente condicionada por los actores ni fue fruto de preocupaciones estéticas complejas; fue, sencillamente, una combinación del cariño personal y de la curiosidad por tantearse como antiguo y como moderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

- Echegaray, J. (1891). *Siempre en ridículo*. Madrid: José Rodríguez.
- (1891b). *Un crítico incipiente*. Madrid: Florencio Fiscowich.
- (1892). *Sic vos non vobis*. Madrid: Florencio Fiscowich.
- (1893). *A la orilla del mar*. Madrid: José Rodríguez.
- (1894). *La rencorosa*. Madrid: José Rodríguez.
- (1897). *El poder de la impotencia*. Madrid: Florencio Fiscowich.
- (1897b). *La calumnia por castigo*. Madrid: Sucesores de Rodríguez y Odriózola.
- (1898). *El hombre negro*. Madrid: Velasco.
- (1898b). *La duda*. Madrid: Velasco.
- (1899). *Silencio de muerte*. Madrid: Velasco.
- (1902). *Malas herencias*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1903). *La escalinata de un trono*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1904). *La desequilibrada*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1906). *Mariana*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1907). *El loco Dios*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1914). *El estigma*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1916). *Mancha que limpia*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (2007). "Discurso sobre la crítica y el arte literario". En A. L. Pujante y L. Campillo (coord.). *Shakespeare en España: textos 1764-1916*. Murcia-Granada: Universidad de Murcia-Universidad de Granada.

Bibliografía secundaria

- ÁVILA ARELLANO, J. (2000). "María Guerrero, teatro naturalista y precinema español (1892-1894)". En F. Sevilla Arroyo y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 4, 271-280.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, J. L. (2008). "Cronología de María Guerrero en los 80 años de la muerte de un mito". *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, 23, mayo. Recuperado de http://www.la-ratonera.net/numero23/n23_guerrero.html.
- FALERO FOLGOSO, F. J. (1999). "Positivismo y estética en la segunda mitad del siglo XIX en España. La teoría del arte de José Echegaray". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 30, 287-293.
- FORNIELES ALCARAZ, J. (1989). *Trayectoria de un intelectual de la Restauración: José Echegaray*. Almería: Confederación Española de Cajas de Ahorro Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería.
- GALLEGO Y BURÍN, A. (1917). *Echegaray. Su obra dramática*. Granada: Paulino V. Traveset (transcripción de conferencia).
- HERNÁNDEZ, L. (1987). *El teatro de José Echegaray: un enigma crítico*. Michigan: University Microfilms International (facsimil).
- HERVIEU, P. (1906). *Le Réveil. L'Énigme*. París: Alphonse Lemerre.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, M. I. (1981). *Lenguaje dramático y lenguaje retórico (Echegaray, Cano, Sellés y Dicenta)*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones del seminario de crítica literaria.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1949). *José Echegaray (El madrileño tres veces famoso). Su vida, su obra, su ambiente*. Madrid: Sáez.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1996). "Moratín y el naturalismo teatral de la Restauración". En J. Checa Beltrá y J. Álvarez Barrientos (coords.), *El siglo que llaman ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: CSIC, 635-642.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. y J. Ávila Arellano (1987). *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*. Madrid: CSIC.
- NEVITT, L. (2013). *Theater and Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- SAMPER, E. (2005). "Orden y desorden en el teatro burgués finisecular. La herencia de la "alta comedia" en la obra de José Echegaray". En S. Salaün y M. Salgues (coords.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos.
- SAMPER, E. (2013). "El melodrama español bajo la Restauración: la obra edificante de José Echegaray". En M. A. Semilla Durán (coord.), *Variaciones sobre el melodrama*. Madrid: Casa de Cartón, 459-490.
- SÁNCHEZ ESTEVAN, I. (1946). *María Guerrero*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil.
- SOBEJANO, G. (1976). "Echegaray, Galdós y el melodrama". *Anales Galdosianos*, 11, 91-115.