



José María Díaz y su aportación a la Alta Comedia decimonónica

José Luis González Subías

Universidad Complutense (Madrid)

En un coloquio centrado en las producciones literarias españolas que marcan la transición del Romanticismo al Realismo, se hace inevitable, en materia teatral, aludir a un género característico de este momento: la Alta Comedia.

Todos los estudiosos de la época coinciden en señalar a Ventura de la Vega (*El hombre de mundo*, 1845) como iniciador, y a Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus como los mejores representantes de este tipo de producciones dramáticas, a los cuales se suele añadir una mayor o menor nómina de adláteres (Francisco Camprodón, Eulogio Florentino Sanz, Luis de Eguilaz, Pérez Escrich, Luis Mariano de Larra, Narciso Serra...), que vienen a conformar con su trabajo un nutrido corpus de obras lo suficientemente amplio como para hablar de un género teatral bien definido que hizo las delicias del público en unos años -aproximadamente del 50 al 70- caracterizados en política por el moderantismo y, en lo social, por un ascenso y asentamiento definitivo de la alta burguesía, la cual vio reflejada en las tablas su mundo, sus pequeñas miserias y sus anhelos más inmediatos.

En su camino hacia el Realismo, la Alta Comedia aporta al teatro un abandono del exceso, inverosimilitudes y patetismo del más puro drama romántico, acercando a las

tablas sucesos y escenas de la sociedad contemporánea, con un tono y una expresión más moderados, tanto en la forma como en los temas.

Pero junto a la verdad dramática, la Alta Comedia posee una finalidad moral, edificante. Son obras que pretenden mover y conmover las conciencias de su público burgués, con una intención que oscila entre la complicidad y la crítica, variando éstas de unos autores a otros y de unas a otras piezas.

Por otra parte, son obras caladas aún de Romanticismo, y no es extraño que la lágrima y el sentimiento desbordado acompañen normalmente a estas producciones, cercanas con frecuencia el melodrama. Asimismo, los personajes suelen estar claramente definidos; divididos maniqueamente en buenos y malos. Del conflicto entre éstos saldrá siempre victoriosa la virtud. [148]

En definitiva, y tomando las palabras de un veterano estudioso del teatro español, «el dramaturgo, defensor del matrimonio y de la familia frente al poder destructor del libertino, y de los valores espirituales (nobleza de alma, generosidad y desinterés, idealismo moral) frente al positivismo materialista (egoísmo, cálculo, pasión del dinero) se convierte en portavoz de los principios éticos que deben regir toda sociedad cristiana y hace papel de director de conciencia que, denunciando el mal que gangrena la sociedad, sermonea a su público.»⁽²⁵³⁾ Éste es, en esencia, el tema de la Alta Comedia.

Entre los muchos autores que contribuyeron con sus obras al género, vamos a centrar nuestra atención en un fecundo dramaturgo de la época, hoy infelizmente ignorado y olvidado: José María Díaz.

La abultada producción dramática de este poeta (cerca de cincuenta obras conocidas, la gran mayoría originales, entre las que se cuentan dramas románticos, tragedias y comedias), así como la no desdeñable calidad de las mismas, es suficiente carta de presentación para este autor, que llegó también inevitablemente a escribir piezas cercanas o propiamente pertenecientes a la Alta Comedia.

Entre los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, José María Díaz escribió para la escena una serie de obras que, bajo los variopintos rótulos de «comedia», «drama», «drama de costumbres» o «drama de costumbres políticas», muestran un alejamiento del autor respecto al drama romántico de tipo histórico, en un intento de llevar a las tablas ambientes y conflictos más cercanos al espectador. Títulos como *Para vencer, querer, Los dos cuáqueros, ¡Redención!, ¡Creo en Dios!, Trece de febrero, Beltrán o Virtud y libertinaje* forman parte de la contribución de este autor al nuevo tono que empezaba a imponerse en la escena.

En general, destaca en la producción dramática de Díaz una fuerte voluntad crítica, que se va acentuando con el paso del tiempo, paralelamente al radicalismo progresista que despliega el autor en estos años, especialmente en la década de los sesenta.

La imposibilidad de realizar, en tan breves páginas, un análisis pormenorizado de cada una de estas obras nos obliga a efectuar un importante ejercicio de síntesis. Así pues, trataremos en primer lugar de mostrar los aspectos más característicos de las piezas, a nuestro juicio, más representativas del autor pertenecientes al ámbito de la Alta

Comedia, para pasar a continuación a realizar un estudio más detallado de otras producciones, en las que apreciaremos el tono más personal del dramaturgo.

Aún escritas en verso, las piezas aparecidas en los años cincuenta son sin duda las más cercanas al género. En *Para vencer, querer* (1851), Díaz sitúa la acción del drama en Madrid, en su propio tiempo, llevando a las tablas un feliz matrimonio que viene a [149] ser alterado por la repentina presencia de un antiguo amor de la esposa. La aparición de éste provocará los celos del marido y reavivará la vieja pasión de Inés. No obstante, el desenlace de la obra no será el que Díaz hubiera dado años atrás; el autor hace que todo se resuelva felizmente y la virtud de la esposa triunfa sobre su pasión amorosa. La pieza tendrá un final «rosa», muy propio de una comedia del Siglo de Oro, en el que habrá incluso una boda reconciliadora entre el frustrado amante don Luis y su prima Beatriz.

Los dos cuáqueros (1852) es un ejemplo claro de obra en la que confluyen numerosos elementos románticos con el tono de la Alta Comedia. En este caso la acción se sitúa en París, a principios de los años cincuenta. Dos cuáqueros llegados a esta ciudad, vista como representación del lujo, la apariencia y el juego social, comprueban y experimentan la falsedad que guía la vida del mundo moderno. Uno de ellos, el mayor, observa éste con ojos críticos; el otro, joven y romántico, cae en la trampa del amor y se deja engañar por una mujer coqueta y casada. El desengaño amoroso del joven cuáquero le servirá al autor para poner de manifiesto la hipocresía y frivolidad que rigen los pasos de la sociedad de mediados de siglo.

¡Redención! (1853), obra que obtuvo un clamoroso éxito en su época, y que incluso cuarenta años después seguía representándose, ⁽²⁵⁴⁾ ha sido vista por los críticos que alguna vez se han acordado de ella como un arreglo o versión de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo. En esta pieza, Hortensia, condesa joven y hermosa que deslumbra con su brillo en la buena sociedad del Madrid de los años cincuenta, es redimida de un pasado poco decoroso por el amor que siente hacia Arturo. Este sentimiento puro y honesto, unido a su alma bondadosa y caritativa, la llevará a renunciar al amor del joven, ante los ruegos del padre de éste, quien pretende para él un buen matrimonio que asegure su posición económica y social. La enfermedad de Hortensia conducirá a la tragedia final, cuando todo parece haberse arreglado para ambos jóvenes. Nada impide ya su amor, salvo la inoportuna muerte de la protagonista.

Este drama es un canto a la virtud y al amor, que se antepondrán a una sociedad en la que imperan el materialismo y la hipocresía. En palabras del redactor del periódico *La Época* (24 de Noviembre de 1853), «el profundo pensamiento filosófico que en ella se descubre y el objeto moral que encierra» es el del «triunfo del espíritu sobre la materia, del alma sobre el cuerpo.» Obra de enormes aciertos dramáticos, aun inserta en la esfera de la Alta Comedia, rezuma sentimentalismo y tiende al efectismo melodramático y folletinesco.

En *¡Creo en Dios!* (1854) la acción se sitúa en una quinta que la condesa Octavia posee en Aranjuez. Esta mujer, centro de atención de todas las miradas masculinas, se [150] halla desengañada del amor tras haber sido abandonada en el pasado por su marido, quien le privó además de su único hijo. No cree, por ello, en nada; ni en Dios ni en los hombres. La pieza acabará felizmente, recuperando Octavia a su marido y a su hijo, así como la fe en Dios y en su Divina Providencia.

Como ejemplo final de Alta Comedia mencionaré una última obra: *Un matrimonio de conciencia*, estrenada en 1864. Escrita ya en prosa, como será habitual en las producciones del autor en esta década, no aporta nada nuevo digno de destacar. Vuelve a utilizar Díaz el recurso de un protagonista femenino, Honoria, de declarada virtud en su actual matrimonio, pero con un pasado no tan honorable. En este caso, el hombre a quien ama es un mujeriego y libertino que sólo aspira a obtener el caudal que le proporcionará la hija de su esposa cuando aquélla profese en un convento. Pero Honoria abrirá los ojos y descubrirá los engaños del marido, a quien repudiará finalmente tras reconciliarse con su hija y permitirle a ésta que se case con el joven a quien ama.

De nuevo la felicidad y estabilidad familiar peligran por culpa de un personaje libertino y egoísta; pero al final se impondrán la virtud y la bondad, en una estructura dramática muy maniquea en la que, del enfrentamiento entre «buenos» y «malos», siempre salen triunfantes los primeros.

En la crítica que el periódico *La Iberia* (28 de febrero de 1864) hace de esta pieza, el redactor lamenta que Díaz se empeñe en subir a las tablas un tipo de sociedad movida por unas máximas y sentimientos que distan mucho de ser representativos de la realidad: «Vemos con disgusto -señala- que el señor Díaz se obstina en presentarnos en casi todas sus obras una sociedad creada a su capricho, recargada con un lujo de perversidad que solo conduce a secar en el alma los gérmenes generosos; una sociedad, en fin, que no respira más que miserias, y que no se alimenta más que de malas pasiones.»

Esta visión negativa y pesimista de la sociedad de su tiempo, sobre la que José María Díaz hará recaer las más duras críticas, es lo más característico en la producción del dramaturgo. Si en las piezas que hemos mencionado hasta el momento, el autor utilizaba ya su afilada pluma, éste será el elemento esencial de las obras que vamos a analizar a continuación.

Conviene recordar que Díaz es un conocido personaje progresista del Madrid de la época. Sus obras tuvieron problemas con la censura en bastantes ocasiones, e incluso algunas fueron retiradas de la escena o prohibida su representación acusadas de inmoralidad.

En este marco hay que situar la aparición del drama en cuatro actos y un prólogo titulado *Trece de febrero*, el cual tardó diecisiete años en ser llevado a las tablas. La [151] obra, con el título inicial de *Luz en la sombra*, fue escrita en 1860, y su representación se prohibió por el censor de teatros, Antonio Ferrer de Río, en octubre del citado año. No obstante, efectuados unos mínimos retoques, el autor volvió a presentarla al año siguiente con el nombre de *Roberto, conde de Aleisar*, y esta vez pasó la censura. Pero no verá su estreno en un teatro, en concreto el Teatro Español de Madrid, hasta el 1 de diciembre de 1877 -aunque llevaba impresa ya varios años-, y lo hace con el nuevo y definitivo título de *Trece de febrero*.⁽²⁵⁵⁾

El argumento de esta pieza, que sufrió tantos avatares antes de ser representada, es el que sigue: Blanca, mujer de probadas virtudes, está casada con Arturo, honesto diputado y marido ejemplar. Pero en el pasado de aquélla se oculta un oscuro suceso que puede poner en peligro la felicidad conyugal; Blanca, para poder sufragar los gastos de su padre enfermo, accedió a ser la amante de Roberto, quien en su desesperada pasión por

ella y no viendo su amor correspondido, no dudó en rebajarla a tan humillante condición. Al morir su padre, Blanca abandonó a Roberto y reinició su vida. Pero varios años después, la aparición de su antiguo amante, convertido ahora en conde de Aleisar y que revelará a todos, por despecho y venganza, el pasado de Blanca, pondrá a prueba el carácter de los personajes. El indigno conde de Aleisar morirá en duelo y Blanca será perdonada por su marido.

¿Cuál es el peligro que podía entrañar esta pieza en apariencia tan inocua? La crítica de la época tendía a rechazar el valor moral de los personajes principales. Así, Roberto era para el redactor de *El Imparcial* (2 de diciembre de 1877) «un enigma indescifrable como entidad moral y como organismo sensible», y su complejidad dramática le inspiraba «un invencible sentimiento de repulsión». En *La Ilustración Española y Americana* (15 de diciembre de 1877) se habla de «la tétrica fisonomía del protagonista y la repulsiva anormalidad de su condición».

Pero lo que, sin lugar a dudas, destaca en la obra es el punzón crítico que se manifiesta en muchas de las intervenciones de los personajes, que se lanza sin tapujos sobre los males que el dramaturgo achaca a su sociedad: hipocresía, culto a la apariencia, materialismo deshumanizante, desigualdades e injusticias sociales...

Tomemos como ejemplo algunos fragmentos, que sirvan siquiera como leve muestra de los que es un continuo aluvión de intervenciones similares en ésta y otras obras del autor:

- «¡Pícaras enfermedades! Algunas de ellas debieran ser exclusivo patrimonio de los ricos; los pobres harto tenemos con el trabajo y la miseria.» (Escena 4ª, Prólogo) [152]
- «El interés personal es el único móvil de las acciones del hombre.» (Escena 5ª, Acto I)
- «Hasta la religión y la libertad, manantiales eternos y fecundos de los grandes hechos, sólo sirven hoy día de careta a la ambición y a la hipocresía.» (Escena 5ª, Acto I)
- «Cuando un ministro tiene la llave de los colegios y un alcalde la de las urnas, y la Guardia Civil las papeletas de los electores, no hay corona segura ni dinastía social que eche raíces.» (Escena 5ª, Acto I)

Salvo el primer parlamento citado, las restantes intervenciones pertenecen todas a Roberto, el personaje corrosivo y desestabilizador del drama. Éste se ríe de Dios, de la amistad -en sus palabras, «la máscara con que se disfraza la conveniencia-«. Odia a la humanidad: «La historia de la humanidad -dice- está escrita con caracteres de fuego por mano de la ingratitud. Para vivir en buena armonía con el hombre, no hay más que dos caminos: el odio en los primeros momentos de conocerle; más tarde la indiferencia, el desprecio.» No cree tampoco en el amor, «un sentimiento que se vende, que se alquila o que se cambia», y, en definitiva, desprecia la sociedad; «una sociedad que persigue al ladrón pobre, (...) y adula y festeja al ladrón rico.» (Escena 5ª, Acto III).

Aunque estas palabras fueron puestas por el autor en boca de un personaje que será finalmente castigado con su muerte en escena, no dejarían de resonar en los oídos del espectador burgués, al que se echaba en cara el lado más oscuro de su existencia acomodada.

Otras piezas de marcado tono crítico son *Beltrán* (1862), *Mártir siempre, nunca reo* - obra calificada en su época como «drama político»- o *Virtud y libertinaje*, ambas de 1863. En éstas, Díaz muestra un claro alejamiento del espíritu y el estilo de la Alta

Comedia para, aun respetando el marco histórico y espacial, así como el rango social de los personajes, acercarse a un teatro más comprometido y provocador. Todas ellas fueron censuradas y sufrieron supresiones del texto en su representación; pero, sin duda, el caso de *Virtud y libertinaje* es el más tortuoso. Ferrer del Ríó consideró que la obra no debía ser llevada a escena, y el autor elevó al ministro de Gobernación una exposición en la que solicitó fuera revisada la pieza por un nuevo tribunal, creyendo injusto y apasionado el fallo del Censor de Teatros. La petición de José María Díaz fue admitida y el nuevo tribunal, formado por tres ilustres nombres de nuestras letras -Juan Eugenio Hartzenbusch, Antonio García Gutiérrez y Juan Valera-, dictaminó que no había nada censurable en la obra bajo ningún concepto, y no ahorró elogios respecto a la calidad y utilidad de la pieza; si bien recomendó alterar o suprimir tres breves frases, más por cortesía con el anterior censor que por tener éstas especial relevancia. La obra se estrenó finalmente en Madrid, en el Teatro del Circo, el 23 de octubre de 1863. Tenemos noticia, no obstante, de que al año siguiente el Censor de Teatros de Oviedo se [153] negó a dar permiso para su representación, debiendo intervenir el propio gobernador de la ciudad y conceder el permiso oportuno.⁽²⁵⁶⁾

Virtud y libertinaje tuvo un éxito clamoroso de crítica y de público. «Trátase de combatir en el poema -y tomamos las palabras del redactor de *El Cascabel* (nº 5, noviembre de 1863)- la falsa caridad y el desenfreno de los hombres que juegan con la honra de las mujeres y sacrifican a sus vicios la tranquilidad de las familias y el porvenir de los infelices que en ellos fían.» Como vemos, el tema de estas obras, en el fondo, es el mismo que el de sus anteriores piezas y, en definitiva, el mismo que el de la Alta Comedia: la Virtud se enfrenta al Vicio -Libertinaje, en palabras de Díaz-, y de este enfrentamiento sale aquélla vencedora.

Hemos querido enfocar nuestra atención sobre estas últimas piezas de José María Díaz, pues nos parecen lo más rico y original de su producción en los años que impera en la escena la Alta Comedia. Como hemos podido comprobar, en un primer momento sus tanteos en el nuevo modelo teatral siguieron los cánones establecidos, aunque siempre dando preeminencia a la intencionalidad crítica; intencionalidad que se irá profundizando en sucesivas producciones hasta llegar a construir un tipo de drama comprometido con la realidad que le tocó vivir.⁽²⁵⁷⁾ En el camino que va del Romanticismo al Realismo, el poeta Díaz, hoy cubierto por el polvo del olvido, tentó un tipo de drama y comedia contemporáneo marcado por una honda preocupación social. Autores como éste aportaron a la Alta Comedia un mayor peso crítico, que, por otra parte, era el germen de su propia destrucción. La Alta Comedia no podía llevar sus críticas a la sociedad que reflejaba -y que la sustentaba- demasiado lejos. Díaz, por tanto, abandonó pronto este camino y siguió por otros derroteros.

Cuando se estrenó *Virtud y libertinaje*, un redactor de *El Museo Universal*, Nemesio Fernández Cuesta, escribió las siguientes palabras: «El señor Díaz ha comenzado hace tiempo a cultivar con gloria para sí el terreno del drama social contemporáneo; y en medio de las contrariedades que podrá suscitarle, será siempre honroso para él haber recordado en España esta nueva senda de la literatura dramática.»⁽²⁵⁸⁾

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

