



¡QUE SALGA EL AUTOR!

Hasta 11 personas he visto una vez á lo largo de la batería, cogidas de las manos, formadas en línea de combate y dando cabezadas de satisfacción como responsables del éxito de una quicosa cómico-lírica en un acto: los dos libretistas, los dos músicos, los dos pintores, el sastre, el maquinista, el director de escena, el empresario... y un amigo del saloncillo.

Entre todos ellos, las partes y los coros, era más que nosotros los del público.

El traspunte lo dijo ya al empezar, anticipando á los interesados la seguridad del triunfo:

—No tengan ustedes cuidado; *los podemos*.

Franceses é italianos se han disputado el origen de esta costumbre de llamar á los autores á las tablas, si no universal, bastante, y tan bastante, extendida en estos tiempos del trompeteo y la bambolla.

En Francia se halla hoy abolida, pero de allí parece que proviene, y el precedente no puede ser más ilustre, á creer las noticias que sobre el caso nos suministran un antiguo *Almanach des spectacles*, impreso en París hacia fines del siglo XVIII.

El primer autor que alcanzó los entonces extraordinarios honores del proscenio fué nada menos que Voltaire, con motivo del estreno de su hermosa tragedia en cinco actos *Merope*, el 20 de Febrero de 1743.

El público, por un espontáneo impulso de admiración, quiso llamar á su presencia y agasajar en persona al genio de la enciclopedia. Cuarenta y nueve años contaba Voltaire á la sazón y llevaba ya treinta de producción gloriosa.

Como no era un *currinche*, digo, me parece, y se tenía bien ganado aquel homenaje, el buen filósofo negábase tenazmente á exhibirse y se acurrucó en un rincón del teatro como chico temeroso de un tirón de orejas.

A viva fuerza, de empuje en empellón (lo mismo que ahora, ¿eh?), le sacaron del escondrijo y le condujeron al palco que ocupaba la duquesa de Villars con su suegra, obligándole á mostrarse entre las dos aristocráticas damas.

De pronto se oyó gritar:

—Señora duquesa, besad á Voltaire.

Mil voces secundaron la proposición, y la joven

y bella duquesa, tras un momento de vacilación pudorosa, cedió gentilmente al deseo de la multitud, que redobló sus aplausos y sus exclamaciones de entusiasmo.

Este capítulo folletinesco ameniza la historia anecdótica de la obra maestra de Voltaire dramaturgo.

El precedente sentó por entonces jurisprudencia, según se desprende del autorizado testimonio de Goldoni.

El gran poeta cómico italiano refiere en sus *Memorias* el éxito inmenso del *Burbero benefico*, representado por primera vez en París el 4 de Noviembre de 1771 (veintiocho años después de *Merope*) y cuenta lo siguiente:

“Terminada la comedia, siento batir palmas y gritos sin fin.

“Darberval llega corriendo.

—Venid—me dice,—es preciso que os dejéis ver.

—¿Que me deje ver? ¿De quién?

—Del público que lo pide.

—No, no; vámonos á escape, yo no podría soportar...

“Pero Le Kain y Brizard me cogen cada uno por un brazo y me arrastran materialmente á escena.

“He visto á otros autores sostener valerosamente una ceremonia semejante; yo no estaba avezado; en Italia no se llama á los poetas á escena para cumplimentarlos.

“No comprendo cómo un hombre puede decir tácitamente á los espectadores:

—Aquí estoy, caballeros. Aplaudidme.

“Afrontada durante algunos segundos la situación más singular y más embarazosa que para mí puede haber, me escabullo por fin; atravieso el vestíbulo para tomar el coche, en el que ya me esperaban mi mujer y mi nieto que lloran de alegría por el éxito de mi comedia y se ríen á carcajadas de mi aparición en escena.”

Mientras el uso y, como aquí, el abuso continuó en Italia, no arraigó en Francia, donde intentó resucitarlo Sardou, apenas lograda alguna notoriedad con sus primeras obras.

Le frustró el intento desde *Le Figaro* Aureliano Scholl poniendo en ridículo con su punzan-

te sátira la petulancia del engréido dramaturgo.

A Sardou le silbaron *Nos intimes*, y Scholl preguntaba:

—¿Por qué no salió entonces?

Y él mismo acudía con la juiciosa respuesta:

—Porque el autor arriesga su obra, pero no su persona.

¡Que se viniera ahora el sutil ingenio de *Le esprit du boulevard* con esos tiquis miquis!

Hay sicalpticurgo para el que los silbidos son arrullos, el pateo música celestial y las ristras de ajos coronas de mirto.

Sardou no volvió á asomar las narices. Sus compatriotas y colegas vienen conformándose con el *statu quo*. Pero si en Francia se quedan dentro los que escriben las comedias, aquí salen tan orondos los que las traducen, y váyase lo uno por lo otro.

Ya sé yo que cuando Fulánez escriba como Goldoni sus *Memorias*, dirá que se resistía más que Voltaire y que no salía más que entre civiles en todos sus éxitos, y puede que no mienta, en lo de los civiles por lo menos.

Ni que decir tiene que cuando se llama uno

gocio como otro cualquiera, el interés y la rivalidad de empresas, la difícil unanimidad del acuerdo, malogran los buenos propósitos de los autores de verdadero mérito... y sigue la farsa, aunque, como dice Benavente, venga el cierre... por éxitos.

Pero, ¡es tan humano! Perdonad, mis valientes amigos. Yo mismo me ofrezco en holocausto. También pequé. Allá en mi mocedad escribí un sainetillo que alternó, ó más modestamente, que hizo de *entra y sal* en el cartel de Variedades, el Variedades de Ricardo Vega, Vital Aza, Ramos Carrión, Burgos, Luceño... los *primeros* nietos de D. Ramón de la Cruz.

Entre los aplausos de la clac y algunos amigos y la indiferencia general, me lancé, de la mano de Vallés y haciendo como que no quería (¡oh, Voltaire, oh, Goldoni!), en pleno escenario. Sólo un espectador de la galería se puso á silbar rabiosamente, promovió un escándalo y fué detenido.

Preguntado en la Delegación, declaró que él no había silbado al autor ni la obra, que lo que le había sido particularmente desagradable era la levita que yo sacaba y que él no había silbado más que mi levita y sólo mi levita.



García Gutiérrez y se escribe *El trovador*, se sale á la gloria de la escena por la puerta grande.

Precisamente los que como él merecen sin regateos tales galardones, se duelen de que tanto éstos falsamente se prodiguen que á invalidarse llegan.

El aspecto mercantil del teatro, que es un ne-

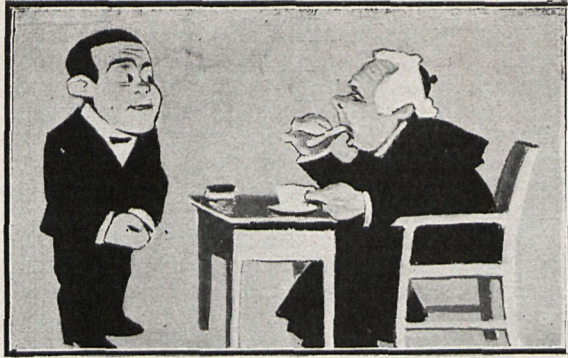
Y tenía razón. Porque me venía ancha de cuerpo, capada de faldones y corta de mangas.

Lo confieso paladinamente para que se vea que no me duelen prendas.

Tanto más cuanto que la levita me la había prestado para la circunstancia un compañero de casa de huéspedes, bajito y regordete.

JOSE DE LASERNA.

EL DIABLO CON FALDAS



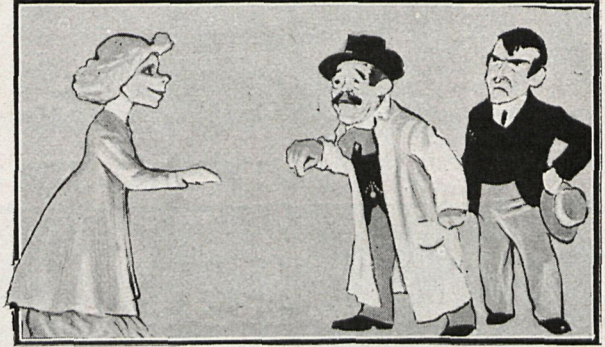
El buen padre Anselmo toma *chocolate con bizcochos* y con su sobrino Claudio, un *palomo torcaz*.



Flora interrumpe aquel santo sosiego, sacando de sus *casillas* al sobrino y de *quicio* al bondadoso tío.



Como sus *tropesones* muchos fueron, *cae* de rodillas, implorando ayuda; quiere redimirse.



Aparece, luego Juanito Montiel sin más equipaje que su *máleta Varguitas*, lo *preciso* para llevarse a la *niña*.



Pero ella, que no quiere volver a *las andadas*, apela a los *textos sagrados*, dándole *razones* como *puños*.



La oportuna intervención del sacerdote la hace perder la *protección* que, quieras que no, la iban a otorgar.



Y, por último, termina todo consintiendo el padre Anselmo en que vaya allí a reunirse con ella el primero y único hombre á quien amó Flora Salazar, *El diablo con faldas*.



LA SEMANA TEATRAL



ASPECTOS DE LA SEMANA

NUEVA REPRESENTACIÓN DE SEÑORA AMA EN EL ESPAÑOL. BORRÁS EN EL ALCALDE DE ZALAMEA. LA SOCIEDAD EL TEATRO EN LA COMEDIA

Si no temiera enfrascarme en una larga disertación filológica, que acaso aburriría á los lectores, me pararía en el pórtico de esta breve reseña á meditar cómo debemos decir en castellano, si ha de excusarse el uso de la voz francesa *reprise*. La voz reestreno, puesta en circulación para este efecto, no satisface del todo. Muchas veces, casi siempre, como no se trate de obras olvidadas ú obras muy famosas, pero ausentes ha largo tiempo de los escenarios, ó de un reparto que aporte un vivo elemento de novedad, la *reprise* está lejos de ser un nuevo estreno, que es lo que la voz reestreno declara y lo que aspira á significar. No hay allí el estado emocional de expectación con que se aguarda, al alzarse el telón, el misterio de una obra desconocida. Los autores no pueden decir, como Víctor Hugo, hablando del estreno de *Hernani*, en sus últimos versos, que al alzarse el telón, "ante un público inmenso de ojos de brasa", le parecía que levantaban "la jupe de mon âme". No, no hay nada de eso en particular cuando la *reprise* es de una obra estrenada la temporada anterior ó en otra próxima, obra de la cual se acuerdan acaso muchos espectadores. Si fuéramos á formularlo por axiomas, diríamos: "Todo reestreno es una *reprise*, pero no toda *reprise* es un reestreno".

Representación, en el sentido de nueva presentación, de volver á presentar, sería la voz más propia, si el uso no la hiciera equívoca, ya que representación se llama en general á cualquier función dramática. Reanudación evocaría una idea de continuidad que pocas veces es exacta. Renovación tendría casi los mismos inconvenientes que reestreno; contentémonos, pues, para no perder el tiempo en investigaciones, con decir nueva representación, que no compromete á nada y es lo cierto. Digan lo que quieran los aforismos de las Celestinas, las cosas no se estrenan más que una

vez. Sólo el arte se exime un tanto de esta regla, porque ante un viejo libro de hace dos mil años ó ante un drama de hace dos temporadas, se estrena el espíritu del lector ó del espectador que no le hayan leído ó visto, pero como el sentido en que hablamos de estrenos es objetivo, á lo dicho me atengo y paso á otra cosa.

Se ha celebrado justamente, con motivo de la nueva representación de *Señora ama*, la vuelta de Jacinto Benavente al teatro Español. Pero, ¿es que de veras ha estado ausente del Español el autor de *Lo cursi*? Parodiando á Don Quijote, ha podido decir el ilustre dramaturgo: "Donde yo esté estará el teatro español". ¿No es él una parte del teatro español contemporáneo? Lo demás es cuestión de locales, cuestión de nombres y resquemores artísticos que son cosa pasajera y secundaria.

Quiere la costumbre que, tratándose de nuevas representaciones de obras conocidas, se hable sólo de la interpretación, dando por sentado que la crítica y el público han dado ya su sentencia definitiva respecto de aquéllas y que no hay que volver sobre estos fallos. Entiendo, por el contrario, que ni el público ni la crítica dan nunca sentencias tan completas y definitivas que no se pueda añadir por lo menos algún considerando, dado que el fallo no varíe, y de estas variaciones está llena la historia literaria.

Cada nueva lectura de un libro, cada nueva audición y contemplación de una obra dramática, agregan algún aspecto al juicio ya formado, suponiendo que no lo rectifican; descubren algún matiz ó provocan alguna sensación nueva. Basta con que varíe el lector ó el espectador, y el lector ó el espectador varían siempre, aunque sean los mismos, porque nuestro espíritu no conoce horas idénticas de receptividad y de emoción. A menudo, las cosas conocidas nos muestran horizontes ó siquiera rincones desconocidos en un minuto propicio, que nos hace ver lo que no habíamos visto hasta entonces.

Con *Señora ama*, que en el teatro de Benavente representa una nueva manera espiritual, una orientación inversa de la de Chenier cuando quería cincelar sobre pen-

samientos nuevos versos antiguos, una aspiración de modernizar la antigua poesía del hogar, ocurre esto en alto grado. Cuando la historia literaria, que si no habla de estas cosas poco tendrá que hablar de nuestro teatro contemporáneo, clasifique las obras de Benavente, si las ordena por grupos éticos y psicológicos, *Señora ama* aparecerá al frente de uno de estos grupos, en que bien podrán figurar obras de escenarios y personajes tan diferentes como *La fuerza bruta* y *La escuela de las princesas*. El parentesco de las obras dramáticas más lo determinan que el medio en que la acción se desenvuelve y la índole de los personajes, la orientación espiritual, la noción de la conducta humana que en ellas aparece.

En la interpretación, la principal novedad que se ofrecía era el cambio de Morano por Ramírez en el papel de Feliciano. Este cambio fué poco afortunado. La generalidad del público entendió que no se adaptaba bien este papel á las condiciones artísticas del actor á quien había sido encomendado, y aunque yo desconfío bastante de la *vox populi*, creo que en este caso tuvo razón. La Sra. Cobeña, creadora del papel de Dominica, el más importante de la obra, por ser el de más jugosa y compleja psicología, y el carácter central en el argumento, hizo revivir su creación y mereció el aplauso como en el estreno.

Pedro Crespo es uno de los personajes que mejor ha sabido encarnar Borrás, pero aun prescindiendo del atractivo que á la representación de *El alcalde de Zalamea* aportaba el trabajo artístico del excelente actor nombrado, la obra de Calderón es de las que pueden representarse en la actualidad con más confianza en que su fuerza sugestiva llegue al público y provoque en él, intensa y plena, la emoción dramática. Obras hay del teatro antiguo que no llegan á nosotros más que por la vestidura literaria y el interés histórico, obras que miramos, en fin, como un cuadro de museo, como una resurrección arqueológica de un lejano pasado de costumbres y letras. Mas ésta se conserva viviente. Es un drama histórico de espíritu moderno, que



está cerca de nosotros, que habla á nuestros sentimientos é ideas, no sólo al oído con los bellos versos y al ingenio con donaires y agudezas, como otras comedias y otros dramas coetáneos.

El alcalde de Zalamea es la más alta muestra de poesía civil—de esa poesía civil que intentó resucitar Marquina en sus *Canciones del momento* y en el *Canto á Espronceda*—que han dado de sí las letras castellanas. ¡Caso singular que se presta á meditar sobre las variaciones de la libertad! Sería un absurdo sostener que la España de Felipe II, en que sucede el drama, y la de Felipe IV, en que se escribe, era más liberal que la España de hoy y, sin embargo, Pedro Crespo está más cerca del espíritu moderno que la ley de Jurisdicciones, verbigracia.

Y es que aquella España era, si no más liberal, más ciudadana, más fuerte y austera, más empapada de ideas morales, que templaban las almas y hacían de un villano, alcalde de un lugar, un juez lleno de majestad y un alto personaje de tragedia romántica.

La imaginación reconstruye la escena. Se ve avanzar por un camino polvoriento de Castilla una carroza regia, escoltada por arcabuceros y jinetes, por señores con rostros como los que pintó el Greco y en cuyas negras ropillas ponen su roja nota el lagarto de Santiago ó la rosa heráldica de Calatrava. Al llegar á un pueblo se oye ruido de alarma. Están alborotados soldados y vecinos; si airados los unos, no menos resueltos y animosos los otros. Parten avisos de la comitiva, llegan á ella noticias. De la carroza descende un hombre pálido, de ralas barbas rubias, de ojos dominadores, de un frío azul acorado, cuya mirada parece hecha á sondear las almas. Un tono de suprema distinción rodea aquella figura, de tal suerte, que aunque sobre la negra ropilla no fulgurase el áureo cordero del Toisón, adivinaríamos en él la sacra majestad de Felipe II. Luego, el rey oye á dos hombres; á un veterano en gallardo hábito militar con banda y bengala; á otro viejo, de rústicas vestiduras, que parece no obstante en la apostura uno de los compañeros del Cid, un personaje del Romancero. El monarca oye y sentencia con la rápida expedición de

los soberanos antiguos que administraban justicia debajo de una encina. Poco importa errar en el procedimiento si se acierta en lo principal. Pedro Crespo será alcalde perpetuo de Zalamea por su justiciera hazaña. D. Lope hará salir las tropas del pueblo en dirección á Portugal. Una ráfaga de majestad y de derecho ha pasado por la escena, aquietando y sometiendo los alterados ánimos, imponiendo la ideal soberanía de la justicia.

Borrás hizo resaltar en Pedro Crespo la entereza castellana, todo lo que es decoro y nobleza de la raza en esa figura escénica, y también los movimientos trágicos de la lucha interna, el agravio del padre, la rectitud del juez. La señora Cobeña dió al papel de Isabel el relieve artístico que permite esta figura secundaria.

* * *

En la Comedia ha inaugurado su séptima temporada la Sociedad El Teatro.

En *La escuela de los maridos* y en *La rebotica* obtuvieron justos aplausos los intérpretes de estas obras, la Srta. Monero, la señora Espada, las Srtas. Llopis, Pacheco, Medinilla y Tejera, los Sres. Vega, Collado, Guerra, Carrera, Del Río, Mora, Beltrán, Romero y Aparicio. Quisiera mencionarlos á todos, pues aun siendo poco partidario de enumeraciones al hablar de la interpretación de obras dramáticas, creo que tratándose de aficionados á quienes anima la ilusión del arte, debe hacerse una excepción, no regateando el estímulo de una cita.

Estas Sociedades, como El Teatro, son Conservatorios prácticos que cultivan las vocaciones dramáticas y preparan para el ejercicio profesional á los actores incipientes. Del cuadro de El Teatro han salido ya numerosos artistas para diferentes compañías. Deseamos á los demás igual fortuna en esa vida de la escena, donde tantas pasiones simuladas como se representan, parece que afinan la sensibilidad y dan al sabor del aplauso una voluptuosidad penetrante que indemniza de muchos sinsabores. Sólo el prodigio de salir de sí, y ser otro y otro, y vivir en las horas de las tablas muchas vidas imaginarias, bastaría para explicar la vocación del comediante, que tiene en los afi-

cionados la magia de las cosas nuevas y no gozadas, la poesía de la aspiración.

ANDRENIO.

LA VIRGEN DE UTRERA

Una historia dramática de amores, presentada con mucho acierto y puesta en música con verdadera inspiración; una obra que entretiene y conmueve al público; eso es *La Virgen de Utrera* que con éxito excelente se ha estrenado hace pocos días en el teatro Martín de esta corte, después de haber recorrido en triunfo los de muchas capitales de España.



D. ANTONIO SÁENZ SÁENZ

Antonio Sáenz, el autor de la letra, hizo sus primeras armas teatrales en la Zarzuela, pocos años hace, con un sainete titulado *Pico de oro*, que gustó mucho. Igual suerte han tenido otras obras suyas.

El maestro Cabas, malagueño como su colaborador, ha oído también otras veces el grato estruendo de los aplausos y es un hombre todo entusiasmo por su arte y todo inteligencia.

Nada tiene, pues, de extraño que

gustara *La Virgen de Utrera*, obra inspirada en la copla popular que termina diciendo:

...se parecía á la Virgen de Consolación, de Utrera.



D. JOSE CABAS QUIJES

Ello es una historia triste. Los amores de un matador de toros y una cortijera se desbaratan á consecuencia de una calumnia. En ausencia del torero, su novia ha accedido á servir de modelo para una imagen de la Virgen y las visitas de la muchacha al taller del escultor han servido de base á la maledicencia.

Rómpense las relaciones; la muchacha se muere de pesadumbre y, cuando al poco tiempo vuelve el torero á Utrera para tomar parte en una corrida, queda asombrado al penetrar en la capilla viendo que la imagen de la Virgen tiene la misma cara que su novia.

No detallamos más el asunto. Todo Madrid irá a ver la producción de los Sres. Sáenz y Cabas y aplaudirla como lo ha sido en las representaciones dadas hasta la fecha.

E. T.

**REVISTA MUSICAL
MANON-CARMEN**

El azar ha reunido en el cartel del teatro Real los dos nombres de *Manon* y de *Carmen*, las dos grandes heroínas de la traición amorosa. La crítica literaria, ade-

lantándose á esta transitoria realidad, se había complacido siempre en reconocer los rasgos comunes que ambos caracteres ofrecen y, rara vez, al hacer su examen, no habían brotado juntos de la misma pluma. Carmen es una Manon vehemente y fiera, en cuyo corazón se suceden casi sin interrupción el amor y el desprecio. Manon es una Carmen inconsciente y frívola, en cuya alma, donde no hay lugar para el odio, no logra penetrar la tragedia. En la sensualidad de Carmen, que todo lo arrolla, van mezclados el deleite y el dolor. Las lágrimas de que Manon acompaña sus traiciones, aunque bañen sus mejillas, no consiguen anegar su alma. Y mientras en las mudanzas de Carmen hay algo de cinismo que parece armar con el puñal el brazo que castiga, en las veleidades de Manon y hasta en su misma corrupción moral hay algo de inconsciente y de infantil, que invita al perdón y al olvido.



EL MAESTRO SERAFÍN

No sabiendo quién los ha inspirado, pudiéramos dudar si fué Manon ó si fué Carmen la que guió la pluma de Alfredo de Musset al escribir los versos famosos que todos sus lectores conservarán en la memoria:

“Comme je crois en toi, que je
[t'aime et te hais!
Quelle perversité, quelle ardeur inouïe
pour l'amour et pour l'or! Comme
[toute la vie
est dans tes moindres mots! Ah!
[folle que tu est,
comme je t'aimerais demain, si tu
[vivais!”

¡Triste experiencia la que la vida nos proporciona! Las grandes pasiones, el fuego inextinguible que abraza el corazón del hombre y lo conduce á la locura y á la muerte, están siempre alimentadas por la traición y la falsía. La fidelidad cansa; el engaño estimula. Y mientras la mujer que entrega sin reservas su corazón y su hermosura se ve bien pronto abandonada, sólo consigue retener la que es perjura, convirtiendo su doblez en acicate de la pasión vacilante.

El paralelo establecido por la crítica literaria entre esas dos grandes figuras femeninas creadas por el abate Prévost y por Mérimée, sería imposible mantenerlo llevándolo al terreno de la crítica musical y oponiendo á la ópera de Bizet, tan inspirada y vigorosa, la de Massenet, que aunque llena de refinamiento y elegancia, es también toda desmayado convencionalismo.

El temperamento del autor de *Carmen* era fuerte y apasionado. Su invención melódica, abundante y personal, propende siempre á mantenerse dentro de la tradición clásica, aun á través de cierto prurito de dar novedad á la frase por medio de modulaciones interiores,



SRTA. VILLAR EN CARMEN

que suelen denunciar, más bien que espontaneidad, premeditación y artificio. La forma instrumental