



GISO PIRACCINI  
 CARICATO, EN «LA PICCOLA BOHEME»  
 Fot. Candela

Los italianos piensan de otro modo. Un empresario de compañía es para ellos un asociado que aporta á su negocio artístico capital siempre, además inteligencia en ocasiones. Algo así como un fabricante que gasta su dinero en máquinas y artefactos para que los obreros trabajen. Compra decoraciones, trajes, atrezzo y, claro es, percibe luego una ganancia lógica puesto que aportó al negocio capital y trabajo. Será quizás, si apuramos las cosas, un explotador, pero para explotar á los demás se expone á perder algo, no se limita á salir de su casa con un traje de frac, dos de levita y tres ó cuatro pares de pantalones por todas armas para defenderse y defender á los que bajo su bandera se cobijen.

¿No es evidente que organismos tan diferentemente constituidos han de conducir por fuerza á resultados artísticos muy distintos?

Porque no es lícito creer que el arte es en absoluto cosa independiente de la administración y que en habiendo genio lo mismo se hacen comedias de un modo que de otro. Tal ocurriría si los artistas no tuvieran estómago, pero la pícara naturaleza no ha querido que sea así y por esa razón hay que burlarla, supliendo mediante una sabia organización social, lo que á la organización natural falte. Ya que no se pueda amputar el estómago hay que impedir que domine como dueño y señor y para ello basta asegurarle el pan cotidiano. Resuelto ese problema ya es posible filosofar sin que nadie nos recuerde el clásico *primum vivere...* y al fin y al cabo hacer comedias no es sino un modo de hacer filosofía.

¿Tendré aún que añadir algo en demostración de que mis elogios como mis censuras no fueron nunca inmotivados? Pienso que nó, porque con lo dicho basta para demostrar que nuestros cómicos no son absolutamente buenos porque no pueden serlo y que á los cómicos de la compañía Soarez Calligaris les pasa precisamente todo lo contrario.

Basta con ver el almacén de la compañía, los bien ordenados dominios del simpático Luccide, para convencerse de que la compañía á que pertenecen es una compañía definitiva. De otro modo no pueden tenerse doscientas cajas de más de un metro cúbico de volumen cada una, con un peso total de cuatrocientos quintales y bastantes para cargar ocho vagones del ferrocarril, amén de otros dos que se necesitan para transportar las maderas necesarias para armar las decoraciones. ¿Hay alguna compañía española que tenga un equipaje semejante? ¿Sería fácil si le tuviera que encontrara medio de transportarle á grandes distancias, siendo así que para ello había de hacer gastos superiores con mucho al capital con que entre nosotros suelen lanzarse á grandes empresas los menos arriesgados empresarios? No se la cifra exacta, pero un cálculo aproximado hace ascender á más de 15.000 pesetas lo que ha costado poner en Madrid la compañía Soarez Calligaris. Casi, casi lo que cuesta movilizar un ejército y con justo motivo ¿qué menos que un ejército son las setenta personas que forman el elenco actuante ahora en los Jardines?

Quiero suponer por un momento, y ya diré luego hasta qué punto la hipótesis es gratuita, que los actores de esa compañía son infinitamente inferiores á los nuestros individualmente considerados; pero ¿es que nada valen para producir la ilusión escénica los elementos ordenados en aquellas doscientas cajas entre las cuales maniobra Luccide con la pericia del más práctico de los prácticos en el menos difícil de los pasos?

Cierto que antes se contaba mucho con la bondad de los espectadores y no poco con su fantasía, y en aquellos felices tiempos eran posibles anacronismos que ya censuró Fíguro suficientemente para que sea necesario insistir ahora en la censura, y cierto también que en alguna época se ha representado ante un telón ó un muro blanco advirtiendo que aquello era un castillo, un bosque ó una fábrica de chocolate; pero si semejante modo de entender el arte se hiciera dogma habría que poner en los cuernos de la luna ó un poco más arriba, á la altura de Murillo y Velázquez, al pintor famoso que debajo de una pintura poco inteligible escribió la famosa leyenda «Esto es un gallo».

Han pasado los tiempos en que aquellas cosas se admitían y es lógico que así sea: sobre que hoy es infinitamente más fácil que antaño encontrar modo de poner las obras con absoluta propiedad es evidente que nadie cree tan fácil asimilarse el espíritu de un personaje griego vis-

tiendo tontillo como llevando el peplun, ni moviéndose en un salón Luis XV como en una estancia copiada del Partenón.

Las cosas son como son y no como se quiere que sean y todo el arte del más grande de los cómicos no lograría convencer á nadie de que era Otelo un moro veneciano, un caballere pulcro y delicado de limpia y blanca piel y que paseara correctamente vestido de levita y sombrero de copa por una de las aceras de la Puerta del Sol.

Y es claro que aquí no viste Otelo de tan estrafalario modo, pero cerca le anda. Un actor, segunda parte en el teatro de Madrid donde más se habla de propiedad escénica, me decía una noche de estreno hablando del traje que vestía: «Aquí donde usted le ve es el mismo que he lucido en las tres obras en que he tomado parte», y las tres obras tenían su acción en épocas y países distintos y muy alejados unos de otros. Esto no obstante de la *mise en scene* de aquella obra se hicieron elogios desmesurados, y conste que el traje de mi amigo no era ni mucho menos una excepción.

Se dirá que no es necesario estrenar demasiado las cosas y que el público no repara en detalles, pero sobre que eso es contar demasiado con la ignorancia



SR. DARRIO ACCONCI,  
EN «LA PICCOLA BOHEME»  
Fot. Candela



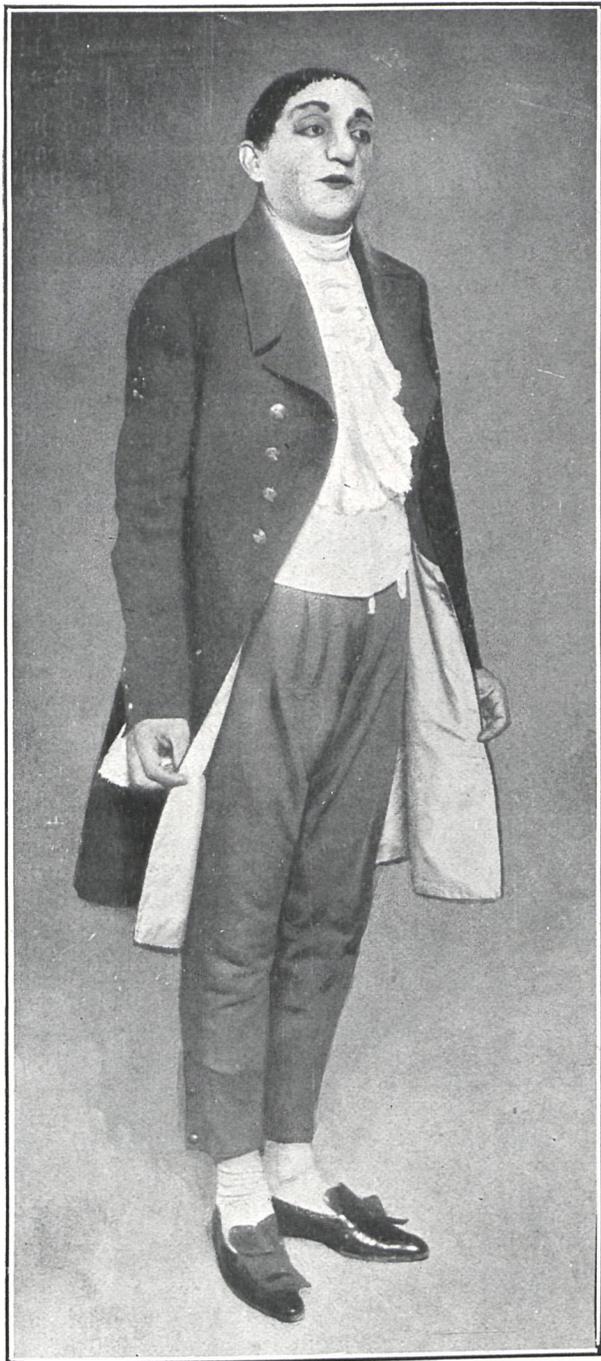
SEÑORES FORCONI, ACCONCI Y PIRACCINI Y CORO DE SEÑORAS, EN «LA STIRATRICE»

(Fot. Candela).





SRA. AMELIA SOAREZ, PRIMERA TIPLE, EN «LA POUPEE»



SR. GRAVINA, EN «LA STIRATRICE»



SRA. CASALIS, EN «LA STIRATRICE»

Fots. Candela

ajena, es olvidar que el teatro tiene una misión educadora poco compatible con esos anacronismos que censuramos.

Pero no es sólo esa falta material de elementos de trabajo lo que hace la inferioridad de nuestras compañías; contra ese mal han encontrado medicina apropiada y, aprovechando una tendencia general del arte moderno tan cómoda en pintura como en arte teatral, se han refugiado en la pintura de género. Hacen obras «del día», economizan el trabajo que había de costarles estudiar épocas, tipos y costumbres distintos de aquellos que la realidad los coloca diariamente ante las narices y escamotean así la dificultad. Menos reparables son

los daños causados por la inestabilidad de los *elencos* que antes señalé como causa principalísima del mal.

Tres de los principales artistas de la compañía Soarez Calligaris trabajaban ya juntos hace diez años: en esa fecha, en efecto, y formando parte de la compañía Gargano, actuaron en el teatro del Príncipe Alfonso Amelia Soarez, Aconcci y Piraccini. No se si desde entonces se habrán separado muchas veces y por largos períodos, pero si eso ha ocurrido antes de 1898, desde esa fecha, en efecto, la compañía Soarez existe como una entidad definitivamente constituida, aunque primero se llamó compañía Soarez-Aconcci, después Soarez sólo, y

ahora, por fusión con otra tan antigua ó más que ella, Soares Calligaris.

¿Puede alguien poner en duda las ventajas de tal sistema? No será ciertamente quien haya seguido paso á paso la campaña de la compañía italiana en los Jardines. En ella mismo, en efecto, ha podido el menos lince distinguir que obras eran realmente del repertorio de la compañía, y cuales otras, sin serlo, eran puestas en escena únicamente por servir á exigencias de un lamentable oportunismo artístico administrativo, desde luego más administrativo que artístico. El perfecto ajuste de los unos hacía resaltar aun más la falta de seguridad en los otros, y si esto ocurre en compañías en que los actores se conocen perfectamente y pueden, por virtud de ese conocimiento, mantenerse dentro de una tonalidad general sin desafinaciones ni disonancias, ¿qué no sucederá aquí, donde los que trabajan juntos por brevísima temporada, casi siempre apenas si se conocen de nombre antes de ella?

Un actor no es nunca en escena un valor aislado, independiente en absoluto de todos los demás. Su voz, su gesto y su actitud han de estar forzosamente en relación, tanto como con el momento y el lugar, con la voz, el gesto y la actitud de los interlocutores, y esa relación no es fácil de encontrar sino al cabo de algún tiempo de trabajo en

común que ni siquiera es para el caso sustituible por ensayos largos, numerosos, cuidados y bien dirigidos. Y aquí, por regla general, los ensayos son tales que raro es el buen éxito después del cual no haya un cómico que diga disculpando la falta de labor previa, no obstante la cual la obra triunfó, el viejo refrán: «A mal ensayo, función buena».

En arte escénico, como en arte pictórico, los tonos diversos dependen unos de otros y todos, naturalmente, de la tonalidad general del cuadro. En escena el tono de cada frase y el ritmo de cada movimiento tienen que ser forzosamente función de otro tono y de otro ritmo, y para que así pueda ser, pese á todos los refranes engendrados por nuestra incuria nacional, se necesita algo más que media docena de ensayos, de los cuales también suele prescindirse si los que han de representar la obra «la tienen hecha» como si en teatro, como en todo, cada maestrillo no tuviera su librito y hubiera un canon invariable para tener todas las cosas igual.

En una novela picaresca leí hace muchos años una observación que, despojada de la intención picaresca con que estaba escrita, me parece muy cierta y muy aplicable á lo que estoy diciendo. Decía el autor que viajando en coche, los primeros momentos eran los más penosos, porque entonces los viajeros ocu-



SR. DARRIO ACONCCI, EN «LA STIRATRICE»



SEÑORES FORCONI, FERRARINI Y CORO DE CABALLEROS, EN EL SEGUNDO ACTO DE «LA STIRATRICE»

Fot. Canjela

paban mayor espacio; después, los ángulos salientes de unos encajaban en los entrantes de otros y todos hacían el viaje con mayor satisfacción y comodidad. Algo parecido ocurre con las compañías de comediantes, y es el caso que en las nuestras, por defectos sociales ya apuntados, el viaje dura siempre demasiado poco para que pueda producirse la necesaria adaptación. Es decir, que no hay tiempo para que se logre comodidad.

En una compañía permanente es muy difícil que un actor pueda ser sorprendido por «detalles» de otro. En los nuestros los cómicos caminan de sorpresa en sorpresa, y en eso precisamente ponen su poder los que le tienen bastante para triunfar. De aquel modo no hay detalle perdido, todos son aprovechados, unos engendran otros, todos resaltan y al cabo de unas cuantas representaciones nadie improvisa; cuanto se hace, aún siendo resultado del artificio, lleva el sello de la naturalidad y la ficción escénica logra fácilmente apariencias de verdadera vida.

Con nuestros cómicos no puede ocurrir nada semejante, desconociéndose y considerándose siempre desligados unos de otros, constantemente se sorprenden con detalles y efectos y en hacerlo así está toda su estrategia. Esto les obliga a pensar en cada instante qué será lo que en el inmediato les obligará a hacer el cariñoso compañero y les hace aparecer siempre artificiosos. Si son genios improvisan genialmente y triunfan, pero el caso es rarísimo porque ni los

genios abundan ni es fácil improvisar. Tantas concausas,

en cosas teatrales im- y bien se ve que sólo apunto las principales, ¿no bastan para producir un efecto tan fácil de lograr por otra parte como hacer las compañías italianas mejores que las nuestras y justificar elogios que, con demasiada frecuencia según el simpático *Gedeón*, tribute á los compañeros de Amelia Soarez y de Giuseppina Calligaris? Pienso que sí. Será lamentable para nuestro patriotismo la superioridad que de tales razones resulta, pero yo la observé y me creí en el caso de afirmarla á fuer de cronista verídico.

Y conste que en todo lo dicho hasta ahora he partido de una hipótesis completamente falsa: la de que nuestros artistas son superiores á los que forman la compañía italiana de que hablo. Desgraciadamente no es verdad tanta belleza.

¿Cual, en efecto, de nuestras tiples, de zarzuela grande ó chica, podrá ser comparada con Giuseppina Calligaris? Por mi parte confieso que no creo á ninguna de ellas capaz de hacer, no ya como la tiple italiana, maravillosamente, pero ni siquiera de un modo aceptable el protagonista de la pantomima *Histoire d'un pierrot*, que, sin embargo, es un tipo al parecer incompatible con las condiciones físicas de la tiple. Verdad es que nuestras tiples ni siquiera intentarían esa empresa: tienen todas ellas idea demasiado alta de los méritos de su respectiva laringe para prescindir de ella en absoluto é idea más equivocada aun de lo que es la pantomima,



GIUSEPPINA CALLIGARIS  
Fot. Candela

á la que suponen género despreciable y digno solo de ser representado por payasos y volatineros. Cada uno entiende las cosas á su modo y no hay por qué asombrarse si hay quien cree las maravillas de

en efecto, no obstante *La mascota*, *Bocaccio*, *Il mareschale*, *20.000 leguas alrededor del mundo* y todas las demás operetas en que tan aplaudida ha sido la señora Calligaris, el *Pierrot* de la pantomima ha



SEÑORAS G. ACONCCI Y G. CALLIGARIS, EN EL PRIMER ACTO DE «HISTOIRE D'UN PIERROT»

Fot. Candela

*Las Escopetas* ó de *Los Cocineros* inferiores y más dignas de Talía que las encantadoras escenas de la delicadísima *Histoire d'un pierrot*.

Afortunadamente, Giuseppina Calligaris entiende las cosas de otro modo y así logró triunfos nada fáciles y, sin embargo, muy indiscutibles. Para mí,

side la mejor de las creaciones que ha hecho en Madrid.

No es fácil superar á la distinguida tiple en la expresión de los sentimientos que sucesivamente conmueven al veleidoso *Pierrot*. Su cara enharinada, página blanca en que por fuerza ha de ser más