

EL TEATRO

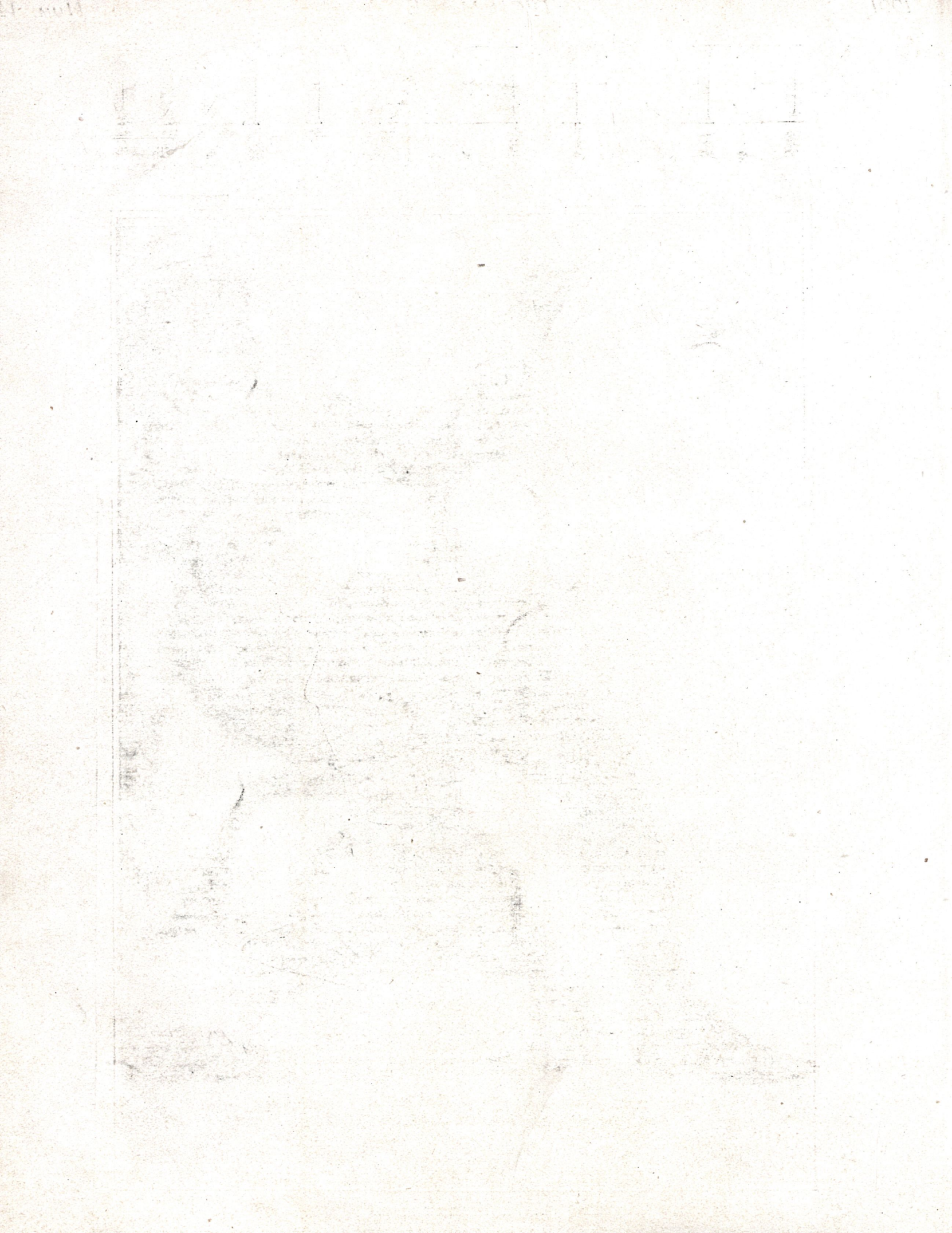
DIRECTOR
JOSÉ DEL PEROJO

ADMINISTRACIÓN
67. SANTA ENGRACIA, 57



SRTA. MARGARITA BITTINI

F.J.T. CALVET





EL TEATRO

Núm. 14

Diciembre 1901



SIGNORE ERMETE ZACCONI, EN «GRINGOIRE»

FOTOGRAFIA SCIUTTO

CRONICA GENERAL

López Ballesteros habló ya de Zacconi á los lectores de EL TEATRO en la crónica anterior. Esperaba mi distinguido compañero y amigo las representaciones de *Nerón* y *Otelo* para el juicio definitivo del ilustre artista italiano. En ambas obras—como en *El pan ageno* y en *El poder de las tinieblas*, representada ésta á su vuelta de Lisboa y de paso para Barcelona—ha confirmado Ermete Zacconi su glorioso renombre y redondeado su triunfo ante el público madrileño.

El *Nerone*, de Pietro Cossa, no es más que un «lado», un aspecto del monstruoso personaje que nos pintan la leyenda y la historia. La intención del autor—y él mismo lo declara—fué hacer un drama del Nerón artista. Pero no basta para lograrlo que el protagonista adopte, de vez en cuando, actitudes artísticas, se deleite recitando versos en una orgía y contemple extasiado la estatua que modeló. Estos son detalles pueriles y nímios que se desvanecen ante su muerte. No supo morir—según Cossa—con la postura clásica del gladiador. Pusilánime y cobarde, necesita del impulso de mano ajena que le ayude al suicidio, tras temerosa y atormentada pesadilla. A aquel gran artista que se perdió el mundo—como él mismo dicen que dijo con mayor sinceridad que modestia—le faltó en el trance supremo lo que llaman ahora los modernistas «la belleza del gesto». Cossa nos ha retratado el Nerón vulgar, íntimo, familiar, casero, voluntarioso, borracho y lascivo. Un Nerón que se anticipó á aquello de Góngora:

*Cuiden otros del Gobierno
del mundo y sus jerarquías,
mientras gobiernan mis días
mantequillas y pan tierno,*

y si nó mantequillas y pan tierno precisamente, hermosas esclavas, delicados vinos y *juerga* perpétua. Zacconi interpretó el tipo admirablemente, y en las dos grandes escenas del drama, la de la borrachera y la de la pesadilla y el suicidio, hizo verdaderos prodigios.

El *Otelo*, de Shakespeare, fué el éxito más grande de *taquilla*. Se vendieron las localidades con enorme prima; hubo que utilizar el sitio habitual de la orquesta; se pusieron sillas suplementarias en la platea, y aún así y todo se quedó mucha gente en la calle. Conté hasta catorce personas en un palco. En cuanto al éxito artístico, Zacconi se mantuvo á la altura de sí mismo en esta obra de prueba. En la grandiosa tragedia de *Otelo*, el papel principal—ha dicho un crítico eminente—«no responde más que en parte al esfuerzo de los más grandes artistas». Tal circunstancia, sin duda, y la de ser la única obra que tan radicalmente difiere de las demás representadas por Zacconi, explica la expectación que produjo y la falta de unanimidad en los pareceres acerca del modo de entender el personaje por el insigne actor. Su vigorosa y originalísima personalidad, su genio dramático, sus incomparables talentos, nadie los puso en duda en esta ocasión, como tampoco en las demás. Pero creían algunos que no se puede hacer de *Otelo* un conjunto, en *bloc* una creación *realista*. A veces el realismo no es... la *realidad*. *Otelo* exclama: «Por todas las riquezas del

mar no pondría
yo límites fijos
y estrechos á mi con-
dición libre y erra-
lunda, si no fuera
por el amor que pro-
feso á la encantadora

Desdémón.

Otra vez dice: «Si hay cuerdas, cuchillos, venenos, fuego, ríos que ahoguen, no soportaré más esta situación. Sangre... sangre... sangre... Quisiera estar matándolos nueve años...» Habla de Desdémón: «¡Oh, flor tan graciosamente bella, tan deliciosamente olorosa que embriaga los sentidos! ¿por qué naciste? ¡Oh, aliento embalsamado que casi persuade á la justicia á que rompa su espada!... Yo te mataré y te seguiré amando.» ¿Cómo pueden decirse estos conceptos poéticos, altisonantes y metafóricos, propios de la oriental imaginación de *Otelo*,—lirismo puro—de una manera natural, *realista*? No creo que debe confundirse el *realismo* con el *prosaismo*. Lo declamatorio hay que declamarlo, y eso es lo real. Conforme á su temperamento artístico lo entiende el gran trágico italiano y—aparte las observaciones apuntadas, á mi modo de ver—su personal creación de *Otelo* es un *titánico* trabajo admirado de todos. Para su beneficio, que fué lucido, puso en escena *El pan ageno*, de Turguenieff, y el delicado poema en un acto de Teodoro de Banville, *Gringoire*. Su triunfo fué indiscutible, como en *El poder de las tinieblas*, espeluznante melodrama de Tolstoi, que no gustó.

Zacconi piensa volver y con más espacio representar todo su vario y dilatado repertorio. No le digamos, pues, Adios, sino: Hasta la vista.

Lecpoldo Cano, que dormía sobre los laureles de su *Pasionaria* y de su *Gloria*, ha dado al Español una nueva obra, cuyas primicias reservó á sus paisanos el ilustre hijo de Valladolid. Titúlase *La Maya* y la califica el autor de alegoría dramática. Llamen la *maya* en tierra de Castilla á toda niña que, cuando florecen los campos y comienzan á espigar los trigos, aparece vestida de blanco y cubierta de rosas, como el símbolo de la primavera. Cano simboliza con ella la nueva España, capaz de regeneración y reconquista. Poeta y soldado, aún espera de nuestras abatidas energías una reacción saludable, y su lira entona el himno patriótico que nos incita á la pelea. Como obra teatral, *La maya* tiene un primer acto muy bien hecho, que se aplaudió unánimemente. En consonancia con su condición de alegoría, la obra no se sujeta á las leyes usuales de la dramática, propiamente dicha, y siendo éste el propósito expreso del autor no debemos exigirle que cumpla lo que no nos promete. Así los personajes son representaciones simbólicas y el lenguaje metafórico. Toda la obra está escrita en redondillas y sembrada de agudezas, de epigramas, de frases intencionadas que levantan ronchas. A trozos la nota tierna de *Gloria* y las vehemencias de *La Pasionaria* asoman en *La Maya*. Pero el poeta satírico, el poeta de las *Saetas*, predomina con su causticidad inagotable.



Otro poeta, pero de naturaleza distinta, un poeta lírico, abundoso y exuberante, ha sido también muy aplaudido en el mismo Teatro Español.

Juan Antonio Cavestany, al escribir *El leoncillo*, ha escrito, en realidad, un poema heroico más bien que un drama. *El leoncillo* es Don Juan de Austria en su pubertad. Trasunto en cierto modo de *L'Aiglon*, de Rostand, la figura del bastardo de Carlos V no puede inspirar el interés ni adquirir el relieve del desdichado duque de Reichstad. Era éste representación y esperanza de una dinastía, bandera de una causa, suspirado continuador del nombre y de las glorias napoleónicas. Malo-

ya lo he dicho. Relaciones, *parlamentos*, *tiradas*, endecasílabos, décimas, romances, redondillas y quintillas... Especialmente, la relación en quintillas de la toma de la Goleta fué una explosión de bravos y palmadas.

La dirección artística del Teatro Real demuestra que desea cumplir una de las valiosas ofertas hechas al abono: la de estrenar en Madrid aque'las óperas *consagradas* en los principales teatros del extranjero. Por ello merece bien de los amantes de la música.

Hansel und Gretel, del maestro Humperdinck, es la primera de la serie que no ha podido comenzar con me-



SIG. MARINO AYNETO, DEL TEATRO REAL

FOTOGRAFIA HUERTA

grado en flor, hizo Rostand del breve drama de su vida una conmovedora elegía. En la pubertad de Don Juan no concurrían semejantes ni parecidas circunstancias. Su padre el emperador, su hermano el rey Felipe II, colosales figuras, absorben en la historia la suya, á la temprana edad en que el autor nos presenta al futuro héroe de Lepanto. Carlos V en el drama se sobrepone también á Don Juan. La obra es *Carlos V en Yuste* y queda relegado á segundo término *El leoncillo*. El verdadero protagonista es el emperador con sus zozobras, sus entusiasmos, sus vacilaciones y sus remordimientos.

El público prescindió del autor y aplaudió al poeta,

por fortuna. El estreno ha sido un éxito que á cada nueva representación se acrece. El cuento de *Juanito y Margarita* con toda su sencillez y su candor ha inspirado al maestro una *partitura* deliciosa, especialmente en los dos primeros actos que son un primor de gracia, de frescura, de alegría, como la juventud misma. La melodía clara, inspirada, *italiana*, la orquestación *sábia*, en fusión ponderada y armónica, hacen que esta ópera satisfaga á los más opuestos *dilletanti*. Por eso se da el milagro de que á las mujeres les gusta y los wagneristas la elogian.

JOSÉ DE LASERNA.



TEATRO DE LA COMEDIA

ERMETE ZACCONI

One touch of nature makes the whole world kin.—SHAKESPEARE.

LA declamación perfecta, como todo cuanto con la humana perfección se relaciona, no puede conseguirse sino á costa de estudio y práctica constantes: no hay otro medio. La perfección consiste en la naturalidad, en aquella difícil facilidad que dijo Quintiliano, y el artista será tanto más perfecto cuanto más natural sea. Pero nada tan escabroso como hacer bien una cosa que á todos se les antoja tan natural y fácil que se creerían capaces de hacerla: ahí estriba el escollo principal para un actor. La facilidad y naturalidad no son producto tanto del génio y de la inspiración, como del tiempo y el estudio empleados cuerdamente. Ellos suministran los conocimientos necesarios para hacerse cargo de las dificultades y vencerlas. La inspiración en el artista no es una causa, sino un efecto; y cuando logra hacer exclamar al público: «¡Esto no parece cosa de teatro!», entonces, quien en medio de los convencionalismos y rutinas de la escena logra verse libre de ellas, digno es de ocupar puesto de primer rango en el mundo del arte.

El manejo de la voz, de la expresión, de los ademanes y actitudes no son otra cosa que arte mecánico, reflejo de la naturaleza. Esta es el libro donde debe estudiar el artista: en ella encuentra las pasiones y sentimientos, la vida y la muerte que tiene que copiar, tales como son, sin convencionalismo alguno, con toda la grandeza y sublimidad de la verdad.

Créese vulgarmente que el actor improvisa en escena, y no cabe duda que esto sucede con mucha frecuencia entre actores mediocres y muy principalmente en nuestro teatro decadente. Mas el verdadero actor no improvisa jamás. El actor requiere en escena un dominio absoluto de sí mismo, que difícilmente podría tener si se dejase llevar del sentimiento.

Preguntado el gran trágico francés Talma por uno de sus admiradores si los arranques que tenía en escena y que tan honda impresión producían en el público eran impulso de sensación instantánea de su alma, conmovida al representar aquéllos caracteres, y resultado de una sensación real, contestóle:

«El representar es una paradoja: para conquistar las simpatías de un público numeroso necesitamos sentir, emocionarnos, y, por otra parte, es preciso dominar esos impulsos de sentimiento en escena, si no queremos que el público se ría de nosotros cuando nos creemos más elevados, porque el dicho de que de lo sublime á lo vulgar no hay más que un paso, es en nuestra profesión más exacto que en parte alguna. El actor necesita calcular de antemano los efectos, no puede improvisar una explosión pasional



SIG. ERMETE ZACCONI, EN *Judas Iscariote*

FOT. SCIUTTO

amorosa ó de pesar. Todo cuanto hace es resultado de un meditado estudio. La agonía, el gozo, el gesto, el tono de voz, la mirada, que en algunos casos pasan por momentos de improvisación, antes de haber logrado expresarlas de aquella manera tan natural y apropiada, han sido ensayadas centenares de veces. Ahora bien: está



SRTA. LORETO PRADO, EN «JILGUERO CHICO»

FOTOGRAFIA FRANZEN