

EL BESO EN EL TEATRO

No queda otro remedio, señoras y señoritas que componéis el mundo de los bastidores... Hay que decidirse á besar de verdad en escena... ó, por lo menos, á aguantar valerosamente el beso que recibais... Los autores son unos tiranos y así lo han decreta-

mos ciertas obras, que alguna situación amorosa era recibida friamente por el auditorio... ¡Faltaba el calor del beso...! Creedme... Un beso bien dado, pero dado como Dios manda, convence más de la fuerza de la pasión de dos personajes que se están



Preparación del beso de miss Dudelsac

do... Eso de besar en el pelo ó simular el beso colocando delante los dedos de la mano, son viejos trucos, mandados retirar, que no engañan al público ni le convencen.

En ocasiones hemos visto, mientras presenciába-

jurando amor, que todos los lirismos habidos y por haber... Un beso así y á tiempo, puede hasta ser la salvación de una obra.

Yo sé que muchas veces las artistas no pueden besar ni dejarse besar, aunque quisieran, por culpa

del público. ¡Buenos se pondrían ciertos publiquitos! ¡Y qué cosas no escribirían al día siguiente los periódicos sesudos! Tampoco ignoro que hay momentos en que el beso es imposible, como, por ejemplo, cuando el actor y la actriz que en escena se están jurando amor, son rivales que se odian con todos sus cinco sentidos... ¡Ay! Y este caso suele ser muy frecuente, ¿no es verdad?

Pero, en fin, lo cierto es que por estas tierras, los artistas, aborrezcense o no, se besan cuando llega la ocasión y según lo ordena la acotación del ejemplar: en la mano ó en la frente, en la mejilla, en la boca ó en los ojos... Ahora se ha puesto en moda el beso en la nuca, en la garganta y á lo largo de los brazos, y, á juzgar por lo que estoy viendo, con una grandísima aceptación por parte del público.

En las modernas operetas vienen esas son inevitables un vals lento y un beso más lento todavía... La gente va al teatro para escuchar el vals, tarareándolo en voz baja y para regodearse viendo cómo se besan... El beso es tan importante, que Oscar Straus, en la partitura de *El encanto de un vals*, ordena que el beso que han de darse los personajes en medio de un dúo, debe durar precisamente 36 batutas; es decir, cincuenta y dos segundos...

Los autores idean mil "besos nuevos..." La protagonista de *Miss Dudelsac*, otra opereta á la moda, se encuentra con un oficial... Este la contempla en silencio, suspira, se acerca á ella, la pasa un bra-



El beso de la «Princesa del Dollar».

zo por el cuello... Luego, muy despacio, la coge la barbilla, y poco á poco aproxima el rostro hasta que juntan boca con boca... Y así se están un rato largo, muy largo, casi interminable...

Por fin, el oficial se "despega" con pena, suspira otra vez, y entonces miss Dudelsac, sin desprenderse de sus brazos, sin forcejear, sin protestar, con unos ojos muy asonibrados, exclama:

—¡Aber Herr Leutnant...! ¡Was machen Sie! ¡Pero señor teniente...! ¿Qué hace usted?

¡La carcajada del público dura cinco minutos! ¡Casi tanto como la preparación de este beso... para hacer un chiste!

El beso, pues; en las operetas sobre todo, es indispensable, absolutamente necesario. Hasta ahora no se concebía una opereta sin un beso, pero ya parece que uno es poco, y en las estrenadas últimamente los besos menudean que es un placer... para los que los dan y las que los reciben.

En la opereta *Tohuwolu* se besan desde el principio hasta el fin; en *El conde de Luxemburgo* hay hasta un número de música, cuyo estribillo debe acompañarse á fuerza de besos; y para que los cómicos no hagan trampa, el autor dispone que estén con los brazos en cruz... No... Verdad realmente esto es demasiado, y yo no me explico la tranquilidad del público... ¡Ni que fueran de madera!

Pero el beso sensacional es el que cierra la partitura de *Die Dollarprinzessin*; un beso que estamos esperando toda la santa noche y que parece que



El beso de «Tohuwohu».

no va a llegar nunca... Así es que cuando aquellos dos personajes se deciden por fin, se nos quita un peso de encima y suspiramos:

—¡Gracias a Dios, hombre! ¡Ya era hora!

Cae el telón, y el beso continúa... Aplauda el público, se levanta de nuevo la cortina y... los dos personajes no se han movido... ¡El beso sigue...! Sólo



El beso de «Die Geschiedene Frau».

cuando el telón se descorre por tercera vez la princesa y su amante tienen la comodidad de “despegarse...”

Afortunadamente, cuando salimos del teatro, en la calle hace un frío que corta y se hielan... ¡hasta los malos pensamientos!

JOSE JUAN CADENAS.



El beso de «El conde de Luxemburgo».



El beso de «Tohuwohu».



LA SEMANA TEATRAL

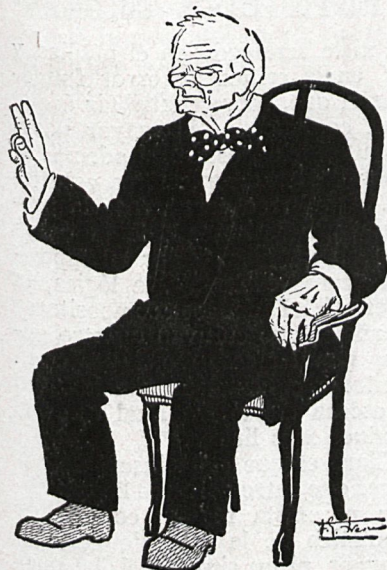


ASPECTOS DE LA SEMANA

ESPAÑOL. «EL REDENTOR», COMEDIA EN TRES ACTOS, DE D. SANTIAGO RUSIÑOL, TRADUCIDA POR G. MARTÍNEZ SIERRA. («LA MAGIA DE LA VIDA»). UN BUEN PRECEDENTE.—EL TEATRO DE LOS NIÑOS

De antiguo se viene diciendo que el que se mete á redentor sale crucificado. *El Redentor*, de don Santiago Rusiñol, es una nueva versión dramática de este aforismo popular. El único que no le crucificó fué el público, que aplaudió calurosamente en el estreno é hizo salir repetidas veces al autor al proscenio. Pero por poco entendido que fuere el espectador en materia de éxitos teatrales, comprendería en esta primera representación que el de la comedia de Rusiñol era un éxito de simpatía, de amistad, de cortesía, no de admiración y entusiasmo. Un éxito, en fin, de los que meten algún ruido, pero duran poco en los carteles.

El Redentor es una de esas obras dramáticas que nos dejan la impresión de que el autor no ha conseguido condensar y cristalizar bien su pensamiento. ¿Qué es lo que Rusiñol se ha propuesto mostrarnos en su comedia? ¿Que los redentores del pueblo están predestinados al vilipendio y la derrota? La primera



Borrás en «El Redentor».

parte de la comedia parece insinuarlo, pero al final vislumbra el redentor una aurora de lejano

triunfo. ¿Que la razón sola, sin la fe, no podrá engendrar obras fecundas de caridad humana? Quizá esta conclusión se desprende de la esce-



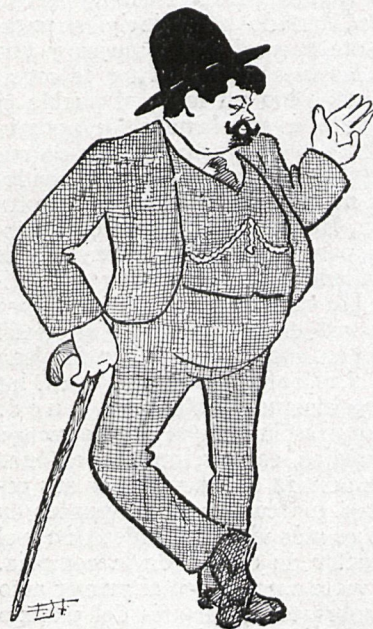
Carmen Cobeña en «El Redentor».

na del reparto de tierras, en que los labriegos, desconfiados y recelosos, no comprenden el don de su bienhechor, hasta que la hija del redentor, creyente y humanitaria, les dice: "¡Os las da de limosna!" Esta palabra limosna, la palabra consagrada, que tiene tradición de siglos y sentido religioso, es la que entiende aquella plebe, pobre de bienes materiales y de espíritu, pero como la comedia no acaba con el vencimiento del redentor laico, también esta tesis queda invalidada en parte. La verdad es que toda la comedia es confusa y vacilante, que en ella no se percibe una idea clara y precisa. Es una reproducción pobre y empuñada de tesis y situaciones ibsenianas y tolstoianas, en la cual falta la pasión de un convencido y también la serena y objetiva mirada de un observador de la vida.

El Redentor deja una sensación de conato, de tentativas vacilantes que no acaban de tomar carne en las formas del arte y se mantienen en el estado de aspiraciones é ideas vagas y difusas. Los personajes carecen de flexibilidad humana. Son virtudes ó vicios individualizados

en una figura convencional. La sátira es demasiado seca y angulosa. Los tipos del amigo del pueblo, del demócrata de los mitines, del diputado radical, son caricaturas demasiado toscas, que carecen de soltura. Tales tipos no pueden engañar al pueblo ni á nadie. Casi no hay en esta comedia más que una figura afortunada y vigorosa, bien que ella sea episódica y secundaria en la fábula, la del criado viejo Ramón, que tiene en el redentor la fe ciega que cree, ama y no discute.

El mismo carácter del redentor participa de la indecisión general de la comedia. Este apóstol, este hombre de razón y de tolerancia, cuando le tocan á sus afectos, cuando su hija predilecta se quiere hacer hermana de la caridad, se excita de tal suerte que llega hasta querer pegarla. ¿Es un fanático, lleno de la vanidad de la misión que se atribuye? El resto de la comedia lo desmiente. Lejos de ver en él las contradicciones de la naturaleza humana, que requerirían para ser expresadas con propiedad en la escena un carácter más dúctil y complejo, lo que advertimos en esa crisis del redentor es la inconsecuencia de un



Ramírez en «El Redentor».

personaje dramático, que cambia de repente, simulando de un modo muy artificial é incompleto la lu-

cha entre los afectos y las ideas que en los seres humanos toma manifestaciones y formas más naturales. El mismo cambio que se opera en Rosina, cuando renuncia á su vocación por no dejar solo y abandonado á su padre, es demasiado repentino y violento. El dramaturgo no se cuida de justificarlo. En ésta, como en otras partes de la comedia, se observa una falta de habilidad y de preparación dramática que hace que los sucesos acaezcan bruscamente, sin gradaciones y antecedentes que preparen el ánimo del espectador para la mudanza.

Hay en *El Redentor* ideas elevadas pero no originales, un como reflejo del humanitarismo de Tolstoi y de la exaltación de la personalidad que refleja la moderna dramática del Norte, pero la expresión es poco plástica; no están bien ensamblados y coordinados sus elementos, de donde procede en gran parte la impresión de incoherencia y de dureza que deja esta obra, en que la factura es muy rudimentaria é imperfecta.

A todo esto, no he dicho quién es el redentor. Es un hacendado rico, que difunde ideas progresivas y humanitarias y pasa en su pueblo por un apóstol. La comedia nos presenta las amarguras y desengaños que le proporciona su anhelo de perfección, basado en principios puramente naturales. La mujer y una de las hijas del redentor le consideran como un loco; el pueblo es ingrato á sus beneficios; aprovechándose de su prestigio y de sus propagandas unos cuantos vividores medran en torno suyo. Su otra hija, Rosina, le ama y le comprende, pero los separa la fe. Ella es cristiana; él, racionalista y agnóstico. Un vago discípulo, que es figura de paso en la comedia, y el criado Ramón, son los que tienen fe plena en el filósofo. Por cierto, que á las observaciones anteriores puede agregarse la de que ese personaje episódico, ese discípulo espontáneo que admira al maestro por sus escritos, marca uno de los puntos en que es más visible la indecisión y el carácter de conato de la comedia. Al verle aparecer en el primer acto y, sobre todo, después del diálogo que sostiene con Rosina, se presume que va á desempeñar un papel importante en la obra, mas luego se eclipsa y sólo al final reaparece un instante, dejándonos la duda de por qué habrá introducido el

dramaturgo ese personaje, que prometía tanto y del cual saca tan escaso partido.

En la interpretación se distinguió Borrás, luchando con lo borroso é inconsistente del personaje. La señora Cobeña puso una exquisita delicadeza en el tipo de Rosina, y Ruiz Tatay representó de un modo acabado y perfecto el criado Ramón, que siendo figura secundaria es el personaje menos discutible de la obra. Los demás, actrices y actores, trabajaron con buena voluntad, pero no tenían en la comedia gran margen para el lucimiento.

* * *

La magia de la vida", zarzuela de Linares Rivas y Chapí, no agradó al público de Apolo, que es de los más difíciles de los teatros del género chico, lo cual no impide que, con más ó menos protestas, hayan perdurado en aquel escenario obras de escasisimo valor artístico.

La música de *La magia de la vida* resucitará acaso con nuevo libreto, porque contiene algunos números muy bellos. La letra no satisfizo y no es cosa de profundizar en las causas de su fracaso, cuando la obra ha sido retirada del cartel, dándose un laudable ejemplo de respeto al veredicto del público.

Esto es lo que debe registrar la crónica teatral, ya que la costumbre exime de una crítica superflua á las obras que naufragan en la prueba del estreno. Continuamente vemos en los teatros que obras claramente rechazadas por el público, subsisten en los carteles por la obstinación de empresas y de autores. Por eso, el ejemplo dado en Apolo es una muestra de decoro profesional y de sensatez, que no debe pasar inadvertida. Que siente precedente es lo que debe desearse y así el fracaso de *La magia de la vida* será más útil que muchos éxitos facticios de obras *extraordinariamente aplaudidas* en los carteles y que se representan todas las noches con acompañamiento de bastones. Una manera de aplaudir como otra cualquiera.

* * *

Dos estrenos nuevos figuran en el historial del teatro de los niños. *El último de la clase*, del novelista Felipe Sassone, inspirado en un relato de Edmundo de Amicis, y *La mujer muda*, humorada que un autor novel de claro linaje artístico,

Ceferino Palencia y Tubau, ha sacado de Anatolio France.

Estas dos obritas son muy sencillas, son comedias elementales con escaso nervio dramático. El teatro de los niños, no por ser para niños, debe dejar de ser teatro. Ambas obras son cuentos representados, que aunque no carezcan de condiciones literarias, no sólo por su procedencia, sino por haber sido arreglados con discreción, ofrecen muy corto interés escénico, como que apenas tienen de obras teatrales otra cosa que el haber sido representadas en un escenario. Además, es cosa de recomendar á los autores noveles que sean algo menos modestos y cultiven más la originalidad. Bien está que se traduzcan ó arreglen las obras notables del teatro extranjero, pero echar mano de cualquier cuento ó novela para dispensarse de idear asuntos es cosa que puede conducir á representar obras, pero no á hacer literatura dramática.

Ambas obritas han sido representadas con esmero y han obtenido aplausos, que deben alentar á sus arregladores para llevar á la escena trabajos originales y de mayor enjundia.

ANDRENIO.

REVISTA MUSICAL

A PROPOSITO DE «COLOMBA»

Existe arraigado en el público y en la crítica un error fundamental que, sobre contribuir á que sean equivocados la mayor parte de sus juicios, esteriliza además la labor de los compositores españoles. Este error arranca de la pretendida superioridad de la ópera sobre la zarzuela, y por tal suposición, como consecuencia lógica, la inferioridad de los compositores españoles que cultivan nuestro género popular respecto de los compositores extranjeros que invaden la escena del teatro Real con sus producciones líricas.

Claro es que sería insensato suponer que entre nosotros haya existido ni exista ningún compositor dramático de la talla de Ricardo Wagner, ni un sinfonista que pueda parangonarse con Beethoven. Artistas de tales vuelos también son ajenos al arte italiano y al arte de los demás países, y á nadie entre nosotros se le ha ocurrido ja-



LA SEMANA TEATRAL



más negar que en esta escuela haya compositores dignos de la mayor reverencia, que son merecedores del hospedaje que tan generosamente les brinda la escena de nuestro teatro.

Si tal criterio prevaleciese, aplicado á las demás artes, habría que



Sra. D'Albert en «Colomba».

desdenar toda la pintura española anterior y posterior á Velázquez, porque en su historia no hallamos ningún Van Eyk, Bellini, Dürer ó Tiziano. La escultura española no habría llegado al esplendor presente porque nunca tuvo entre sus antecesores un Donatello ó un Verrocchio. Y en la poesía misma, cuya deslumbradora magnificencia en los siglos XVI y XVII constituye el orgullo de nuestra historia literaria, jamás hubiéramos alcanzado tal florecimiento si nos obstinásemos en comparar sus cultivadores individualmente con los genios que fueron, como Alighieri, Boccaccio y Petrarca, los admirables precursores del Renacimiento.

Por fortuna para la historia general de nuestras artes, tal injusticia sólo existe aplicada á juzgar nuestra música. Así, porque ni Beethoven ni Wagner han nacido en España, llevamos todos los compositores españoles el estigma de impotencia, y todo un género de nuestra producción artística está tachado de inferior ó de híbrido.

Juzguen el público y la crítica lo que quieran, nuestra música existe, y existe brillantemente y con pro-

fundo arraigo en nuestro pueblo y en nuestro suelo. La zarzuela contiene tesoros de inspiración y de ciencia, mal apreciados siempre en su verdadero valor porque siempre ha carecido de intérpretes que supiesen mostrarse dignos de la misión á que fueron llamados.

Ninguna diferencia existe ni puede existir entre la música, primorosa é inspirada, compuesta por Vives para su *Colomba* y aquella otra que trazó su pluma para adornar con su inspiración y su talento las escenas líricas de *Los bohemios* y de *Don Lucas del Cigarral*. En nada aventaja la noble empresa acometida por Ruperto Chapí, nuestro gran compositor, al dar vida sobre la escena del Real á la poética figura de *Margarita la tornera* que aquella otra tan fecunda y afortunada que hizo penetrar en el corazón del pueblo el vigoroso carácter ideado por la fantasía de Pedro Antonio de Alarcón, en una obra verdaderamente maravillosa que se alza musicalmente sobre cuanto se ha producido fuera de España, si se exceptúan las últimas composiciones wagnerianas en la última mitad del siglo XIX.

Sería verdaderamente insensato desconocer el mérito musical de una obra lírica tan sólo porque las



Sr. Fazzini en «Colomba».

diversas partes de que está formada estaban unidas entre sí por la palabra hablada, en vez de emplear el sistema ilógico y antiartístico del

recitativo secco, tal como lo hallamos, por ejemplo, en *El Barbero*, de Rossini, y tal como se emplea también, más ó menos disfrazado, en casi todas las producciones del género *ópera*, aun en las obras más modernas, que no desenvuelven sinfónicamente el asunto poético en



Sr. Cigada en «Colomba».

las formas orquestrales, es decir, en las que no pertenecen á la escuela wagneriana.

Es, pues, una verdadera necedad, que sólo puede hallar su justificación en la ignorancia, establecer una barrera divisoria entre el género ópera y el género zarzuela, adjudicando á aquél la supremacía. Por tal clasificación sería preciso proclamar la superioridad de Mascagni sobre Weber y de Leoncavallo sobre Beethoven, ya que zarzuelas y nada más que zarzuelas son las obras dramáticas en que ha hallado su más noble antecedente el arte de Ricardo Wagner.

La última obra de Amadeo Vives tiene, á no dudarlo, los antecedentes de su forma dramática en ideales que, ni son los de su autor, ni pertenecen á la forma más avanzada del drama lírico moderno. Ninguna responsabilidad alcanza por ello al ilustre compositor. La forma musical proviene de aquella en que está modelada la forma dramática, y en vano se empeñaría la pluma del mismísimo Wagner en construir una música como la de *Tristán* ó *Parsifal*, no ya sobre el libretto de *Semiramis* ó de *María*



de Rohan, sino sobre los poemas, que él mismo concibió, de *Las hadas*, de la *Prohibición de amar* y aun de *Rienzi*. Alguien confunde hasta tal punto su criterio que supone toda música de formas alegres y ligeras menos profundidad y menos inspirada que la que disfraza de elevación su vacuidad y de austeridad su impotencia. Y, sin embargo, cuán por cima se alza el impulso que dió vida á las páginas tan ligeras é ingravidas de *Così fan tutti* y de *Las bodas de Figaro*, respecto de la ampulosidad huera que dictó *El profeta* y *La africana*.

La música de *Colomba*, pensada para un teatro popular, donde el triunfo tenía forzosa y únicamente que depender de la melodía, tenía indudablemente que desarrollarse en un ambiente de inspiración fácil y lozana que avasallase con su atractivo sensual á una muchedumbre impulsiva y espontánea. Quienes consigan, por singular aberración de su gusto, deleitarse en las páginas, tan llenas de sequedad, de *Hamlet* ó de *Enrique VIII*, echarán sin duda de menos en *Colomba* aquel tono dogmático é inflexible, cuya más ridícula muestra, entre nosotros, está sin duda en las obras perpetradas por la pluma pirática de Felipe Pedrell. Mas quien sepa gozar al sentir sobre la frente el aura libre de la montaña, llena de aromas frescura, verá en *Colomba* la gallarda demostración de que la inspiración melódica de noble ascendencia clásica, la invención fácil que germina sin esfuerzo en el pensamiento y fluye rápidamente de la pluma, anidan en el cerebro de Amadeo Vives para su gloria y para la del arte español contemporáneo.

«RIGOLETTO»

Titta Ruffo ha cantado una vez más en Madrid la obra maestra de Verdi. Su triunfo ha sido clamoroso y sólo comparable á los que han premiado su labor en *Hamlet*, donde su genio de actor dramático sabe tan maravillosamente interpretar el personaje shakeriano.

Titta Ruffo en *Rigoletto* puede ser actor y puede ser cantante. El drama le permite aparecer á través de las situaciones más opuestas, burlándose unas veces de la desdicha ajena con crueldad que aspira á ser impune, lamentando otras

como propias las lágrimas que antes, en otros ojos, le habían inspirado risa. Las melodías de Verdi, siempre vigorosas, siempre caldeadas por su nimen de admirable compositor dramático, acompañan á través del drama la trágica figura del bufón y acompañan en todo instante, con apropiado acento, sus carcajadas y sus sollozos.

Titta Ruffo halla en *Rigoletto* una obra digna de que él la interprete. Y cuando el gran cantante exterioriza con su voz inflexible y vigorosa su propósito de venganza, la inspiración del compositor italiano le sirve de admirable sustento, porque ella puso en sus arrebatadas melodías todo el fuego fecundo de su temperamento generoso, cuya grandeza titánica se alza muy por cima de cuanto ha realizado en sus obras.

MANUEL MANRIQUE DE LARA

BARCELONA

Una vez más se intenta la reconstitución de la zarzuela catalana, que no se diferencia de la castellana únicamente en la ligüística, sino también en la contextura. Si algún parecido ostensible tienen ambas en estos últimos tiempos, débese al maestro Vives, que no en vano hizo sus estudios aquí. La melopea, por ejemplo, que en los tiempos de oro del teatro lírico castellano apenas se manifestó, en la zarzuela catalana adquiere relieve extraordinario. El canto carece aquí de importancia, á excepción del coro; la música sinfónica predomina y siempre sobre temas pastoriles sencillísimos. Vives, Morera y Granados, cuando escribieron música para libros catalanes, hicieron alarde de sencillez, y á veces no sólo en el tema sino también en la instrumentación. El teatro lírico catalán difiere, por lo que dejo rápidamente dicho, del castellano. De ahí que muchas de estas obras catalanas no se titulen zarzuelas, sino juguete, comedia, pasatiempo, etc., con ilustraciones musicales.

Esta vez, en el reconstruido teatro Español inicia sus tareas el lirismo catalán. Su empresario es Güell, de quien se sospecha que en este caso tiene más arrestos comerciales que artísticos. Acallando dudas sobre esta materia, entiendo que la empresa es digna de encomio y mal harán los que con prejuicios poco fundados la pongan trabas. Al frente de la compañía figura Sampere, actor ilustrado, discreto y de autoridad, y la popular Morera, verdadera matrona del teatro catalán. Iglesias, Guimerá, Apeles Mestres, Crehuet y Rusiñol,

con Vives y Morera, han ofrecido obras, y sólo este ofrecimiento es síntoma de éxito.

Adela Clemente, ilustre actriz de teatro catalán, murió hace pocos días. Tuvo personalidad propia, y su historia evoca la de toda la literatura escénica de esta región, desde Federico Soler (Pitarra) hasta Iglesias. Ningún elogio mejor para la muerta.

Balaguer, Larra y Concha Catalá debutaron en Eldorado, ante el más escogido público barcelonés. Fué un homenaje que al teatro clásico castellano tributó gustoso cuanto esta capital encierra de notable en intelectualidad, riqueza y hermosura. *Doña Clarines*, de los Quintero, fué aplaudida sin el entusiasmo de *La de Caín* ni el hondo sentimiento de *El amor que pasa*. La crítica no dispensa una franca acogida á la última obra de los famosos hermanos, pero es unánime el aplauso para su gracejo inagotable y su mano goyesca en la pintura de los tipos.

Otro estreno registra la semana: *Prisionero de Estado ó la corte de Luis XIV*, subtítulo éste que por caballeroso respeto al teatro Rómulo debió suprimir el de Apolo, lindo coliseo del Paralelo, repleto siempre de público entusiasta. La obrita, hecha sobre un episodio de la vida de Fouquet, está escrita con conciencia literaria, y sus intérpretes, con más buena fe que facultades, pusieron en ella cuanto permitía la manera de ser de los empresarios.

El primitivo pabellón Soriano, hoy teatro Soriano, célebre en su época de *variétés* por las fabulosas contratas que sus propietarios realizaron con verdaderas notabilidades mundiales, pretende, según dicen los carteles, lograr idéntica fama en el género chico. Para empezar, presenta una compañía dirigida por Paco Vega, el clásico traspunte del teatro Español, y el maestro Conti, sin otras figuras salientes que Amparo Guillén y Peral. El repertorio no ofrece grandes novedades, pero los empresarios se proponen, según el cartel también, viajar en pos de obras por Europa, América y Asia. Esto de Asia trae intrigados á cuantos en cosas teatrales nos ocupamos, porque hasta la fecha, la opereta no se había manifestado más allá de Austria, pero cuando los carteles lo dicen, fundamento tendrá el anuncio.

Sin otra novedad que la sustitución de Biel por Palet, estrenase por fin *Terra bassa*. El retraso de este estreno atribuyéndolo unos á dificultades de ensayo; otros, á minucias de bastidores; aunque ello débese, según la empresa, á una pertinaz afonía de Biel. ¿Por qué no creerlo, si, con cualquier otra suposición, es idéntica la finalidad?

FERNANDO PERIQUET.