

Y aun una misma comedia es buena ó mala, según el punto de vista desde el cual se la mire ó el fugitivo estado de alma en que la sintamos.

Y he aquí por dónde el crítico—llamando crítico al periodista, narrador, informador y comentar—tiembla al llegar la noche de un estreno. Sabe que en sus opiniones volanderas se pretenderá buscar un valor lapidario. Sabe que la ligereza es inseparable de la amenidad; que esta amenidad efímera habrá al lector de saberle á poco y que aquella ligereza imprescindible, sus víctimas de un momento, no la perdonarán nunca. “¿Qué nuevos enemigos tendré desde hoy?” Esta es la pregunta que se hace el periodista cuando entra en el teatro. Y esta pregunta acaba por llevarle frecuentemente á una hosca severidad desdeñosa ó á un benévolo escepticismo demoledor. Y, por ambos caminos, á crearse antipatías. Cada actor tiene su corrillo de amigos. Cada autor también. Todos estos idólatras del artista, ya dramaturgo, ya comediante, coinciden en ver en el crítico á un irreconciliable enemigo.

Si el juzgador es leal y severo, oír á pasar:

—¡Claro! ¡Para este hombre todo está mal! ¡Un reptil, le digo á usted que es un reptil! ¡Envidia pura! ¿No ve usted qué amarillo?

Si indulgente y escéptico:

—¡Ya verá usted cómo *bombea* mañana! ¡Compadrazgo y adulación! ¡Nada más que adulación y compadrazgo!

Si vota con el público:

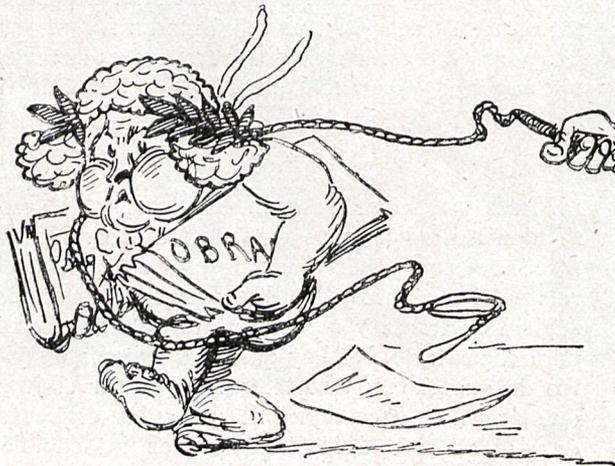
—No tiene opinión propia. Se limita á oler las conversaciones y repetir como un papagayo lo que ha oído.

Si no coincide con el parecer público su parecer:

—¡Habrá pedante! ¡Es el eterno afán de llevar la contraria!

Un señor gordo, á quien no conocemos, nos fulmina en el vestíbulo una mirada de odio.

—¿Por qué me mirará así este caballero?—nos decimos humildes, casi temerosos de que nos suelte una bofetada.



Es un admirador furibundo de los hermanos Alvarez Quintero, nuestros admirados autores de *El genio alegre*, y no nos perdona que *La musa loca* no nos gustara, ¡cuando hasta los propios Serafín y Joaquín nos lo han perdonado!

Otro señor, perennemente risueño y meliflúo, se nos acerca en todos los teatros á darnos una afectuosa palmadita en el hombro, y nos dice piadosamente:

—¡Ya tengo ganas de leer lo que mañana dirá usted!

¿Por qué nos distinguirá tanto este caballero á quien no conocemos? Porque ensalzamos con preferencia las obras de Benavente, y él, aunque no le trate, le mira como cosa suya.

El amante de la tiple censurada nos odia. ¡Váyase porque el marido de la actriz elogiada no lo agradece y siempre opina que nos quedamos cortos!

El actor que nos desagrada, dice:

—¿Qué le he hecho yo?

Cree que su maldad depende de nosotros y no de él.

Si á un autor le aplaudimos, no es raro que nos diga:

—Muchas gracias, porque me han dicho que me trata usted bien. Yo no lo he leído aún.

Por estas y otras mil razones, mi opinión es que el crítico debería venir de muy lejos á ver las obras nuevas, no ser presentado á ningún profesional y asistir á los estrenos *de incógnito*. Aun así, subsistirían los agravios y quejas; pero él no los oiría. Y acaso no sentiría entonces aquel mal terrible de que hablaba *Clarín*: el dolor de engendrar el dolor.

CARAMANCHEL.



H. J. Torres

ESTRENO DE LOS "PÁJAROS DE LA CALLE" EN EL PRÍNCIPE ALFONSO



Una escena del segundo cuadro. Juanito (Srta. Rodríguez), Margarita (Srta. Xifrá), el Angel del sueño (Srta. Jiménez).

Brillante es la campaña que el teatro para los niños está realizando en el del Príncipe Alfonso. A los afortunados estrenos de obras de Benavente, el insigne iniciador de la idea, ha seguido el de una

obra de López Marín, titulada *Los pájaros de la calle*, que ha logrado también favorabilísima acogida, y ya se anuncian otros estrenos de autores ilustres, de los cuales daremos cuenta sucesivamente.



Una escena del cuadro tercero. Margarita (Srta. Xifrá), Juanito (Srta. Rodríguez), La bruja Tragona (Sra. Torres).
Fots. R. Cifuentes.



CARICATURA EXTRANJERA
LOS GRANDES MAESTROS. SIGFRIDO WAGNER



LA SEMANA TEATRAL



ASPECTOS DE LA SEMANA

DE «GRAN GALEOTO» Y «BUENA GENTE»,
EN EL ESPAÑOL. EL TEATRO DE LOS NI-
ÑOS. (LOS PÁJAROS DE LA CALLE)

No siempre son los estrenos lo más interesante del teatro, como no siempre los libros recién salidos de las prensas son lo más interesante para la bibliografía. Sin embargo, es uso que la crónica teatral no se ocupe apenas más que en el relato y censura de las novedades. La crítica de teatros es una especie de registro civil de la literatura dramática, en que sólo se lleva con puntualidad el libro de nacimientos. Seguir la vida de las obras, los cambios del público y las variaciones de la interpretación en sus reapariciones, sería curioso y á veces instructivo, pero se practica poco. Se piensa generalmente que una vez juzgada una obra al tiempo de su estreno, no hay para qué volver á hablar de ella, como si el público y la crítica agotasen entonces en sentencias definitivas é inmutables la materia de juicio y las medidas de la emoción. Pero una obra, mientras vive en los escenarios, varía, por lo mismo que vive. Los nuevos intérpretes en quienes se encarnan los personajes y, sobre todo, las mudanzas de ambiente espiritual, de las costumbres, de las opiniones literarias, cuando se trata de algún drama ó comedia algo lejanos, hacen que varíen el grado, la forma y hasta el matiz de la sensación estética que la obra en cuestión produce, y que siendo ella la misma, sea diferente.

El *gran galeoto*, representado estas noches pasadas en el Español, ¿es *El gran galeoto* del estreno? Positivamente no. Este drama famoso es en gran parte historia, ejemplo de la sugestión inmensa que ejerció el teatro romántico y lleno de lirismo de Echegaray, pero todavía no es una de esas obras muertas que son ya meramente literatura y se han despedido de la realidad, ó, mejor dicho, la realidad y la vida en su marcha, se han despedido de ellas.

El lirismo de *El gran galeoto* aquella floración romántica de sentimientos de honor, sacude todavía á nuestro público, pero con todo

nos deja la impresión de algo arcaico, desusado y extraño. La arquitectura teatral de *El gran galeoto* pertenece á un estilo que ha pasado de moda, por multitud de causas literarias y sociales, por el triunfo de los procedimientos realistas en el arte, por la difusión de los hábitos de observación, por el terreno que va ganando el intelectualismo al sentimiento y por el que va perdiendo el gesto trágico en las costumbres. El estilo dramático de *El gran galeoto* es un estilo sintético muy teatral, por lo mismo que es muy efectista, muy ceñido á la condensación dramática y á la sencillez y unidad de los caracteres, desdénso de la verosimilitud menuda y olvidado de los acomodos, de las sordinas, del contenimiento, que ponen los hábitos sociales en la expresión de las pasiones. Este teatro es menos falso de lo que parece; suele ser falso en pormenores, en circunstancias del desarrollo exterior de los hechos, pero tiene una cierta verdad íntima; así hablarían y procederían las pasiones si las dejáramos hablar con libertad, si dijéramos sin eufemismos y rodeos lo que pensamos, si nos quitásemos la máscara que nos obligan á usar las convenciones sociales. Claro es que todo esto parte del supuesto de los caracteres, que son, por lo común extraordinarios, en estas obras románticas, de una psicología sencilla, exaltada y avasalladora. Las modernas obras, llenas de finos pormenores de observación, de sutilezas espirituales, de un gran esfuerzo para casar las apariencias de la realidad con el escorzo especial de la escena, más ricas en matices que poderosas en unidad, difícilmente logran apoderarse del público, sojuzgarle y arrastrarle como el teatro de Echegaray. Son más complicadas, más difíciles, exigen más reflexión al espectador; no le presentan una fórmula simple y fuerte que va ya derecha al sentimiento y hay que tener presente que si la inteligencia aprueba, el sentimiento es quien se entusiasma y alborota en el teatro y en todas partes. Los grandes éxitos del teatro son éxitos sentimentales.

Ese teatro no se ha extinguido. Id á los cines, á los teatros popu-

lares y veréis surgir sus procedimientos y su concepción simplista y esquemática en multitud de dramitas comprimidos y de zarzuelas melodramáticas, que son como una degeneración lejana de la dramaturgia de Echegaray, tomando este nombre ilustre como expresión de una escuela y de una época de la dramática moderna española. Y hay que ver cómo vibran esos públicos ingenuos é indoctos, no maleados por la literatura, ante los consabidos caracteres de una pieza y los románticos conflictos. Son públicos de una sensibilidad fresca y primitiva y por eso aquellos procedimientos teatrales les impresionan fácilmente.

En las nuevas representaciones de *El gran galeoto* se ha podido apreciar también un cambio en el estilo de declamación. Este *Gran galeoto* de ahora es mucho menos enfático, habla con más naturalidad y menos pompa, humaniza el drama en el gesto, en la voz, en la dicción, en los ademanes. La señora Cobeña, Ricardo Calvo y Ruiz Tatay, encargados del trío de personajes principales: Teodora, don Julián, Ernesto, dieron á estas figuras toda la realidad que permite su complexión literaria. En el estilo de declamación se ha operado un cambio paralelo al de la literatura dramática, como que en ella se forman los actores y con ella se modifican y reforman.

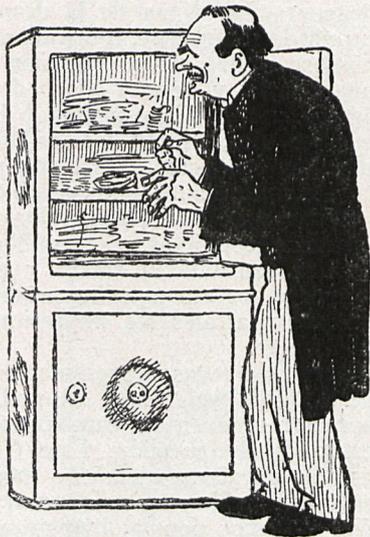
Estas reflexiones acerca de *El gran galeoto* no envuelven desestima de esa escuela dramática. Entre los dramaturgos que triunfan hoy en la escena, no se ve ninguno á quien pueda augurarse una influencia tan honda y duradera como la de Echegaray. Todavía se descubre en estos dramas anticuados una grandiosidad, una fuerza de sugestión que explican sus ruidosos éxitos pasados y hacen que nos asombremos de no entusiasrnarnos más ante sus escenas.

* * *

Buena gente", comedia de Santiago Rusiñol, traducida por Martínez Sierra, ha proporcionado á Borrás el más completo y legítimo de sus triunfos en la presente temporada. Podrá haber alcanzado ovaciones más ruidosas en alguna de las otras obras de su repertorio,

LA SEMANA TEATRAL

pero en ninguna ha desarrollado con tan justo y feliz equilibrio sus facultades. El trágico convencional de que hablé en una de estas crónicas, no aparece en *Buena gente*, donde Borrás consigue un com-



Enrique Borrás en «Buena gente».

pleto dominio del personaje y hace de él una verdadera creación. La índole de éste ayuda sin duda al actor, porque el señor Bautista es una de las figuras más sólidas y acabadas del teatro de Rusiñol.

La representación de *Buena gente* tuvo la solemnidad de un verdadero reestreno. En ella tomó parte toda la plana mayor de la compañía del Español y vimos juntas á sus dos figuras principales. Carmen Cobeña alterna dignamente, en el papel de Mariana, con un actor como Borrás, que en esta temporada ha consolidado y aun excedido su renombre, que le asigna, hoy por hoy, el primer puesto en nuestra escena (hablo, naturalmente, de actores). Ricardo Calvo, en el simpático papel de Rafael, mostró una naturalidad y una discreción extremadas. Ramírez estuvo acertadísimo en el del señor Antolín. La Srta. Villegas (Lola) y la Sra. Císera sobresalieron también, y no debe echarse en olvido á Rafael Cobeña por la desenvoltura que dió al tipo episódico de Juan de la Peña. Ruíz Tatay nos pareció, por el aspecto, el mismo Don Julián de *El gran galeoto*. Por lo menos era su fiel retrato, aunque se tratara de personajes tan diferentes. Estando tan pró-

ximas las representaciones de una y otra obra, convenía variar la caracterización exterior del personaje. A un actor tan inteligente y experimentado como Ruíz Tatay no debió de ocultársele esa conveniencia.

Se explica perfectamente que *Buena gente* haya sido concebida en el medio positivo y utilitario del industrialismo catalán, por un espíritu artista como el de Rusiñol. Es una reacción estética contra una sociedad metalizada. Rafael, el artista desinteresado é irónico que persigue y logra el amor y desdeña la riqueza, es la moraleja viviente de esta comedia. La tesis de *Buena gente* no es accidental y pasajera en las obras de Rusiñol. Es uno de sus tópicos. Esa oposición entre el estetismo y el mercantilismo, reaparece en otras de sus obras. Leed, por ejemplo, las *Alcuyas del señor Esteban* y hallaréis frente á frente á los siervos del oro y á los caballeros del ideal. Además esta comedia, por cuanto flagela el fariseísmo, pertenece á una literatura que en todos tiempos ha sido simpática á las multitudes. Aquí no se trata de fariseísmo religioso, sino social y económico, de inmoralidades que no caen bajo la acción del Código



Sra. Cobeña y Sr. Calvo en «Buena gente».

y, por lo mismo, encuentran más viva censura en la opinión. La riqueza ha sido siempre impopular y sus vicios juzgados con severidad por las personas de esca-

sos recursos que forman la mayoría del pueblo en todas partes, en los foros políticos y en los países



Rafael Ramírez en «Buena gente».

de los teatros. Es *Buena gente* una obra desigual, en que hay momentos de intensa verdad, pero en que también aparecen ciertas inverosimilitudes poéticas y cierta afectación en la sátira. El viejo tenedor de libros de la comedia abunda en estos defectos, siendo en conjunto un tipo interesante. Se trasluce en esta comedia una sensibilidad honda y contenida que teme expansionarse; no faltan en *Buena gente* algunos toques de humorismo sobrio y decoroso, ni una observación certera y perspicaz de cosumbres. Bajo su forma realista, es una comedia romántica, de contraste entre el concepto social de ciertos personajes y su índole verdadera. Lo expresa ya el título irónico *Buena gente*. Estos dramas y comedias de contraste social, en que unas veces se tiende al vituperio de gentes aparentemente honradas, y otras á la dis-

culpa y glorificación de los miserables, suelen agrandar a una gran parte del público, pero encierran casi siempre una tesis muy discutible. No faltar al Código es ciertamente una fórmula insuficiente y escasa de virtud, pero es algo, y seguramente entre los que observan esta disciplina hay más buena gente, dicho sea sin intención irónica, en el llano y recto sentido, que entre los hampones y los golfos de las diversas clases sociales, aunque alguna vez pueda hallarse entre éstos tal víctima de las injusticias del mundo ó cual héroe desconocido.

Buena gente, además de otras cosas, tiene un gran papel: el del señor Bautista y varios papeles de esos que en la jerga teatral suelen llamarse agradecidos; es decir, de aquellos en que luce fácilmente el esfuerzo y la inteligencia de un artista. Borrás, como antes se indica, tiene aciertos extraordinarios en esta obra, y sobre todo, tiene la constancia del acierto. No hay un momento en la comedia en que flaquee, se entregue á falsos efectismos ó adultere la justa expresión artística, como ha podido repararse en otras de las obras de esta temporada.

Da á ciertos accidentes patológicos una representación artística asombrosa: la tos del segundo acto, tos de hombre colérico á quien las contrariedades congestionan; la cojera del último acto, en que el señor Bautista aparece medio impedido, son maravillosas como simulaciones artísticas.

Ya por observación, ya por intuición, porque estas cosas rara vez se estudian detenidamente, Borrás se muestra insuperable en esos momentos de la obra.

* * *

En el teatro de los niños (Príncipe Alfonso) se ha estrenado un lindo cuento dramático, de López Marín, inspirado en Grimm. El título es algo impropio: *Los pájaros de la calle*. Pero, ¿si allí no hay calle, ni ciudad, ni más que la cabaña de un leñador y un bosque encantado! Hay que dar, por consiguiente, á esa calle un sentido simbólico muy elástico; bien que lo de menos es la propiedad del título, tratándose, como se trata, de una obrita escrita con gracia y delicadeza, muy comprensible para los niños y atractiva para

los grandes, obra, en fin, que no desentona viniendo después de las de Benavente, con lo cual se hace de ella un máximo elogio.

Es la historia de dos pobres niños: Juanito y Margarita, á quien su madrastra envía al bosque á buscar leña y nueces. Se pierden en la selva, duermen allí entre terrores, y al despertar, se encuentran con la bruja Tragona, que enjaula al pobre Juanito, para comersele á su tiempo cuando esté bien cebado. Gracias á que Margarita, astuta como mujer, aprovecha un descuido de la bruja y la lanza al horno del pan, con lo cual se deshace el encanto y los niños se encuentran en posesión de los tesoros de la hechicera. Tal es el cuento, modernizado en los dichos y observaciones de los personajes, que á veces hablan como personas contemporáneas y no como figuras de un cuento fantástico, lo cual ayuda al interés de la comedia, donde á la nota sentimental de los niños pobres y maltratados por una madrastra, se junta el atractivo de lo maravilloso, propio de las fábulas de hadas. En suma, es una obrita sencilla, pero fina y bien acabada.

Dados los elementos de que dispone un teatro modesto como el Príncipe Alfonso, esta obra está bastante bien puesta en escena. La decoración del bosque es bonita: un bosque modernista, por donde cruza el fantasma del miedo, padre de casi todos los fantasmas y que resulta artístico y contribuye á la sugestión de la escena. Lo demás, no tiene nada de particular.

ANDRENIO.

REVISTA MUSICAL

AMADEO VIVES

Hace ya muchos años, más de dos lustros, según creo recordar, se representó en el circo de Price la primera obra que dió al público de Madrid el compositor catalán. El malogrado y genial Ruperto Chapí ejercía á la sazón una influencia omnimoda en aquel teatro, cuya empresa le había confiado la dirección artística, y aspiraba á hallar en sus obras la salvaguardia del negocio emprendido. La generosa amplitud con que el maestro cumplió su misión queda demostrada con sólo recordar el número

de compositores, desconocidos unos, de mérito ya sancionado otros, que alimentaron durante algunas temporadas el repertorio con sus producciones.

Entre todos ellos descolló desde el primer instante Amadeo Vives. Apenas comenzados los ensayos de *Don Lucas del Cigarral*, adaptación lírica de una famosa comedia de Rojas hecha por Luceño y Fernández Shaw, Ruperto Chapí, con sus elogios sin reservas hacia la partitura de la nueva obra, procuró y consiguió destruir los prejuicios que en derredor de un autor novel se forman para discutir y negar sus méritos. En esa tremenda prueba que todo principiante se ve obligado á sostener contra sus propios intérpretes para infiltrarles la convicción de que no van á un seguro fracaso, Amadeo Vives no tuvo que luchar. La noble mano de Chapí, que lo alentaba y sostenía, se lo dió todo hecho.

De mí mismo sé decir que, por culpa de Vives mismo, llegué á dudar. La primera vez que crucé mi palabra con el compositor catalán, desconocía yo el espíritu maleante y burlón que anida en él y que le empuja en todo instante á disfrazar por burlas sus pensamientos bajo las más extravagantes paradojas. Las afirmaciones y sentencias que entonces le oí me hicieron desconfiar de sus aptitudes, ya que sistemáticamente negaba cuanto constituía el credo de mi fe artística, y se esmeraba en proclamar como indiscutibles las excelencias de todo aquello que instintiva y racionalmente me inspiraba la aversión más irremediable.

Cuando manifesté á Chapí mis recelos, quedé bien pronto convencido de mi error ante el juicio del maestro, de cuyos labios escuché, proclamados con noble complacencia, los elogios que la partitura, para mí desconocida, de *Don Lucas del Cigarral* le merecía, al mismo tiempo que la revelación del rasgo distintivo del carácter de Vives. Mi amistad con éste, afirmada desde entonces, me ha disculpado de mi error ante mis propios ojos, y muchas veces, en mis discusiones con él sobre materias artísticas, he leído á través de su sonrisa socarrona y de su mirada escéptica el mismo engaño inicial que tan severa y equivocadamente me hizo juzgarle.