

CITAS SOBRE TEATRO EN *LIEA* (1888-1905)

Selección realizada por Marta Giné

15/01/1888

En el teatro han merecido los honores de la crítica *Francillon*, *Le Ventre de París*, *L’Affaire Clemenceau*, *Numa Roumestan*, *La Tosca*, *La Souris*, *L’Abbé Constantin*, *Beaucoup de bruit pour rien*, y si no se ha representado en la escena ningún crimen terrorífico, ningún melodrama horripilante, la realidad se ha encargado desgraciadamente de darnos una causa célebre, en la que ha sido protagonista el famoso Pranzini, que ha pagado con la vida su triste celebridad, su maldad sin límites (El Marqués de Prat de Nantouillet: “Francia en 1887”, 15/01/1888: 46).

22/01/1888

Es necesario a toda costa evitar a España el desdoro de dejar morir de inanición su teatro nacional.

Para que éste no sucumba por completo es indispensable auxiliar pronto, con recursos positivos, a los poquísimos que todavía tienen el patriotismo de luchar contra las corrientes que degradan o anulan el arte bello, a los artistas que aún le rinden fervoroso culto consagrándole su talento, su vida y sus intereses.

Hágase esto siquiera, ya que no tenemos aquí, como lo hay en casi todas las naciones civilizadas, y hasta en varias menos importantes y de tradiciones escénicas menos gloriosas que la española, un teatro nacional bien organizado y atendido (M. Cañete: “Los teatros”, 22/01/1888: 55).

08/04/1888

Si en el período de tiempo que ha de transcurrir hasta que principie la temporada de invierno del presente año hemos de ver algo que sea digno de alguna atención en la esfera de la inspiración dramática no reñida con el arte bello, lo deberemos a dos compañías extranjeras: la francesa de Sarah Bernhardt, que dará este mes diez funciones en el grandioso coliseo de la plaza de Oriente, y la italiana de Novelli, que hace tres días inauguró las suyas en el Teatro de la Comedia.

No ha sido muy atinada la elección de las piezas con que esta nueva compañía se ha presentado ante el público de Madrid. El drama de Octavio Feuillet titulado *Un romance parigino* es obra de escaso mérito y carece de condiciones a propósito para captarse las simpatías del público de esta corte. Claro está que tratándose de una creación del famoso autor de *Dalila* no han de faltar en ella rasgos, situaciones y caracteres superiormente trazados, ni menos aún diálogos magistrales conducidos con suma naturalidad.

Pero como esos aciertos y perfecciones quedan ofuscados hasta cierto punto por la contextura especial de la fábula y por la falta de verdad real que se nota en algunos de sus principales incidentes, el conjunto del drama resulta inferior al de otras obras del mismo Octavio Feuillet. Hay, además, en *Un romance parigino* cuadros y escenas que, aunque parecen tomados del natural, bien que

con alguna exageración, son poco edificantes de suyo y pugnan abiertamente con nuestras costumbres sociales.

Conócese desde luego que el creador de esa fábula, literato insigne muy conocedor de su gente y de los vicios que infestan a su país, se ha propuesto anatematizar uno de los más terribles, simbolizándolo en la figura del Barón de Chevrial, dibujada con mucho brío y admirablemente colorida. Semejante idea merece a todas luces consideración y aplauso. Pero los medios de que se ha valido el autor para ponerla en relieve no son tan atinados e interesantes como hubiera sido de apetecer.

La figura del Barón, centro de unidad de la acción del drama, ofrece al artista ancho campo donde lucir sus facultades y su talento. Se comprende, pues, que Novelli la haya escogido para presentarse en nuestra escena, para mostrarnos desde el primer día cuan fácilmente logra vencer las mayores dificultades. Si tal ha sido su propósito, lo ha conseguido por completo. Pero esa consideración ha perjudicado en cierto modo al éxito de la compañía, merced a las peculiares condiciones de Un romance parigino. Es imposible hacer alarde de más naturalidad, de más verdad, de gusto más depurado y selecto que los que despliega Novelli en la difícil interpretación de un papel tan erizado de escollos. Con no menor perfección ejecuta el de protagonista en la pieza en un acto compuesta por él con el título de *Le distrazioni del Signor Anténore*. Esta ingeniosa producción revela a primera vista el talento cómico del autor, su conciencia literaria, la profunda exactitud con que observa y copia la naturaleza. Tal vez marche en ella la acción con demasiada lentitud, como destinada principalmente a pintar el carácter del distraído aprovechando cuantos matices y pormenores pueden determinarlo mejor; pero es tal el arte con que ese carácter se desarrolla, son tantos los chistes de buena ley a que el signor Anténore da origen con sus distracciones, que justifican sobradamente los repetidos aplausos dispensados al poeta, a la obra y al artista.

Novelli es sin duda alguna un gran actor. Así lo ha proclamado el público llamándolo a escena repetidas veces: así lo proclaman también las personas de buen gusto conocedoras del arte (M. Cañete, "Los teatros", 8/04/1888: 235).

30/04/1888

La circunstancia de funcionar a un tiempo mismo en esta corte una compañía italiana y otra francesa ha venido a facilitar el estudio comparativo de lo que es el arte de la declamación teatral así en Francia como en Italia, y a evidenciar que el espíritu y los peculiares procedimientos del novísimo teatro francés predominan actualmente en la mayor parte de Europa, de igual modo que prevalecieron durante el siglo anterior en casi todas las naciones civilizadas los procedimientos y el espíritu del teatro de Moliere, de Corneille y de Racine. Hasta qué punto sea esto exacto lo acreditan visiblemente, no sólo el hecho de traducirse y representarse donde quiera las obras dramáticas menos dignas de tal honor escritas por nuestros vecinos transpirenaicos, sino también el carácter privativo de las que hoy componen ingenios de otros países. Para convencerse de ello basta observar las piezas originales de autores italianos que la compañía de Novelli ha dado a conocer al público madrileño.

A juzgar por lo que hemos visto desde que esa compañía se estrenó en el Teatro de la Comedia su repertorio es muy numeroso y variado. Obras de géneros tan diversos como *Un romance parigino* y *Le distrazione del Signor Anténore*; como *Alie grande manovre o guerra in tempo di pace*, *Il deputato di*

Bonbignac, Durand et Durand, La famiglia Barilotti y La morte civile; como *Rabagas e I mariti* (amén de las nuevas que se anuncian, de varias piecillas ligeras, y de monólogos como *Condensiamo* y como la conferencia titulada *La mano dell'uomo*), son testimonio elocuente de la exactitud de mi observación y del celoso empeño con que el Director de la compañía italiana procura captarse la benevolencia de sus favorecedores, variando los espectáculos con amenidad digna de loa. Esa variedad ha demostrado ya también de una manera indudable la gran aptitud del insigne artista Novelli para sobresalir de igual modo en lo cómico que en lo dramático y en lo trágico, y el talento de los actores que dirige para interpretar con perfección no acostumbrada poemas escénicos de índole muy diferente.

Como, a despecho de la malevolencia o de la injusticia, la razón, según decía Víctor Hugo, acaba siempre por tener razón; como no hay nada que logre obscurecer u ofuscar el mérito positivo, la compañía italiana va siendo cada vez más estimada y aplaudida, hasta por aquellos mismos que al principio la recibieron con cierta prevención inexplicable. Nos felicitamos de ello, aunque sólo sea porque artistas de tanto valer no formen mal concepto de la cultura y de la cortesía española. En comprobación de lo que digo bastará citar el triunfo que han conseguido el jueves último representando *La gerla di papá Martin* (comedia francesa traducida hace años a nuestro idioma con el título de *El tío Martin o la honradez*) ante un público que llenaba todas las localidades, y que en diversas ocasiones llamó a las tablas repetidas veces al ilustre actor y a cuantos le secundan con plausible acierto.

El crecido número de obras que en breves días han puesto en escena los artistas italianos y las naturales dimensiones de artículos de esta clase, no me permiten discurrir con detenimiento sobre cada una de aquéllas, y menos aún debiendo también hacerme cargo de las representaciones de Sarah Bernhardt. Habré, pues, de fijarme particularmente en las más recomendables, ya por su carácter distintivo, ya por la índole especial de su interpretación.

Dejando a un lado producciones menos literarias que divertidas, como *Durand et Durand* y *Alle grande manovre*; prescindiendo de *Il deputato di Bonbignac* (conocidísima entre nosotros por haberla visto a Mario y a Coquelín), en la cual Novelli convierte un personaje secundario, distinto del que aquéllos representan, en creación artística de mérito sobresaliente; limitándome a decir de *La famiglia Barilotti* que es una fábula de corte francés algo escabrosa en el terreno de la moral, aunque por desgracia no sean falsos los datos sociales en que se funda; que su enredo es ingenioso, bien que no siempre verosímil; que abunda en chistes; que ha sido interpretada por todos con sumo tino, y que en su tercer acto hace Novelli el papel de borracho con tanta verdad, con tanto arte, con gusto tan exquisito que jamás toca en lo grotesco, hablemos de aquellas piezas que a mi juicio reclaman mayor atención.

La primera que me sale al paso es *La morte civile*, drama original de Giacometti, autor que goza en Italia alto renombre.

Cuando hace ya bastantes años el celeberrimo Salvini representó en Madrid ese drama por vez primera, la obra causó profunda sensación en el público y el intérprete alcanzó un triunfo tan legítimo como envidiable. Traducida luego al castellano, *La morte civile* se ha representado con igual éxito multitud de veces en los principales teatros de nuestra Península, no sólo por el interés melodramático de los afectos y caracteres que pone en lucha (con sobriedad de medios nada común en el género a que pertenece), sino también por el

singular talento con que Antonio Vico hace resaltar las bellezas que la avaloran. Inútil fuera, por lo tanto, detenerse aquí en el examen de un poema que antes de ahora ha sido ya justipreciado.

Lo que no es inútil es valuar el mérito de que ha hecho alarde en su ejecución la compañía italiana.

Si no estoy trascordado, Giacometti escribió este drama expresamente para proporcionar a Salvini ancho campo donde lucir sus poderosas facultades y sus recursos artísticos. A mi modo de ver, Novelli ha superado a aquel insigne maestro en la difícilísima ejecución del papel de Corrado. Y digo que me ha parecido superior, porque en materias de arte dramático prefiero siempre al artificio convencional, por brillante y grandioso que resulte, la naturalidad que identifica al actor con la verdad propia de la realidad humana. Los que admiraban a Novelli como insuperable actor cómico, figurándose que la gracia connatural en él había de estar en pugna con los términos que requiere la expresión de situaciones dramáticas de carácter eminentemente trágico, han podido podido convencerse de su error viéndole representar *La morte civile*. En esta obra nos ha dado a conocer hasta dónde llega la flexibilidad de sus facultades, pantentizando que no es sólo actor de talento, sino actor de genio, dotado de cuantas condiciones se necesitan para conmoveré interesar. Como nuestro octogenario Valero, que en la plenitud de sus fuerzas representaba con igual perfección y arte tragedias como *Edipo* u *Orestes*, dramas como *El Trovador* o *Ricardo Darlington*, bambochadas como *Retascón*, *Don Gasparito* o *El gastrónomo sin dinero*, Novelli pasa sin la menor dificultad de un género a otro, mostrando siempre la excelencia de su aptitud para todos. ¿Qué extraño es, pues, que le tributemos homenaje de admiración los que aun recordamos bien al famoso trágico Salvini, ya que hemos visto a Novelli competir con él y excederlo en drama de argumento tan terrible y sombrío, después de habernos hecho reír a más y mejor en *La famiglia Barilotti*?

Salvini, primitivo creador del papel de Corrado, solía darle un aire de majestad y grandeza más propio de la dignidad de la tragedia clásica que de la índole de un personaje escapado de presidio. Los medios que empleaba para producir efecto pecaban a veces de exagerados. Al manifestar la desesperación y el dolor en las situaciones culminantes, lo hacía sin duda alguna como artista de superiores alcances; pero a lo mejor descubría algo demasiado estudiado, demasiado artificioso, y por consiguiente menos persuasivo que la espontánea expresión del sentimiento verdadero.

Sin desmerecer lo más mínimo en la manera de concebir y realizar el carácter; sin perdonar ninguno de cuantos matices pueden poner en relieve la índole de un hombre apasionado, impetuoso, violento, exacerbado por los rigores de la adversidad nacida de sus propias faltas, en las escenas de pasión Novelli se muestra más espontáneo, más natural, más sencillo, menos solemne que Salvini, y da a sus palabras, actitudes y gestos un aire tal de sinceridad, que atrae y cautiva insensiblemente el ánimo del espectador.

En la escena final del drama, sobre todo en la manera de morir ocultando el rostro al besar la frente de su hija y caer desplomado, su inspiración raya en lo sublime.

Lina Novelli (Rosalía) cuyo notable talento y fino gusto van siendo cada vez mejor apreciados; la joven Fortuzzi, encantadora en el interesante papel de Emma; Cassini en el del abate Ruvo; Pasquinelli en el de Don Ernando, y Gentili en el del médico Palmieri, completan un cuadro capaz de satisfacer a

los menos contentadizos. Momentos hay en que este último logra entusiasmar al auditorio por la sencilla verdad con que expresa sentimientos que llegan al alma.

Igual consideración se debe a otro poema muy distinto de *La morte civile*, pero que también ha interesado y agradado mucho al público. Repetidas veces he condenado en las columnas de *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* el empleo de la sátira política destinada a ridiculizar en el teatro de un modo grosero a determinadas personas vivas. Pero cuando el espíritu satírico informa una producción escénica (siquiera deje transparentar la intención de aludir a tal o cual individuo influyente en la cosa pública) del modo y con el arte con que Victoriano Sardou lo efectúa en su comedia en cinco actos titulada *Rabagas*, lejos de parecerme reprehensible, lo considero tan provechoso como otros lícitos elementos a que apela el autor dramático para condenar vicios sociales. Grande escándalo produjeron en París las primeras representaciones de *Rabagas*, origen entonces de luchas apasionadas. Los sectarios de Olivier, que a la sazón ocupaba lugar encumbrado entre los políticos franceses, se enfurecieron creyendo ver en la comedia de Sardou el propósito de amenguar a su ídolo, y se desataron en invectivas contra el poeta que satiriza y condena las malas artes de un abogado ambicioso que para obtener el mando no repara en medios. Pasadas tales circunstancias; desprestigiado el elocuente orador que algunos se figuraban ver retratado en el héroe de Sardou; desvanecido por el tiempo lo que pudiera haber en su obra de alusivo y circunstancial, el poema representable del fecundo ingenio francés sigue haciéndose aplaudir en cuantos teatros se ejecuta, porque los elementos que lo constituyen tienen mucho de verdadero y descubren llagas que influyen directamente en la salud y en la vida de las naciones. ¿Quiere esto decir que *Rabagas* sea una creación intachable? De ningún modo. La comedia de Sardou, esencialmente verdadera, no lo es tanto en los recursos de que se vale el autor para poner de bulto el pensamiento. Hay algo en ella (mucho tal vez) que adolece de inverosimilitud; que traspasa el límite de la verdad real; que raya en los confines de la exageración y aun de la caricatura. Pero, aunque muy recargados de color, los principales caracteres no son extraños a lo que hoy pasa en el mundo, y de aquí nace el interés que suscita. Condensada con habilidad y reducida a tres actos en la traducción italiana, la comedia de Sardou conserva, no obstante, cuantos rasgos pueden contribuir a determinar de una manera expresiva el fin a que se dirige, sin menoscabo de los efectos teatrales.

La figura del abogado trapisondista nada escrupuloso en utilizar, para conseguir su objeto, la estolidez o subalterna ambición de gentes plebeyas, se encarna en Novelli con prodigiosa verdad. Tanto en sus expansiones de tribuno desaforado, como en las escenas en que, cortesano desvanecido, juzga haber dominado la situación y conseguido clavar para siempre la rueda de la fortuna, roba tintas a la naturaleza y manifiesta profundo talento de observación. Por su distinción y elegancia, por su vis cómica, por la singular delicadeza y buen gusto con que matiza su papel, sobre todo en la admirable escena del tercer acto donde acaba por encadenar al endiosado plebeyo, Lina Novelli compite con el gran actor y se hace digna de los calorosos aplausos que el público le tributa.

Gentili es un verdadero príncipe en su apostura, en sus modales, en la severa dignidad con que sostiene el elevado carácter del personaje que interpreta. Su manera de exponer a la consideración de la señora americana de qué modo el

malquerer de la plebe echa a mala parte aun mis mejores pensamientos y nobles acciones de las personas de regia estirpe, trajo a mi memoria insensiblemente la difícil sencillez con que Ernesto Rossi aconseja en el *Kean* a Mis Ana Damby que renuncie a pensar en hacerse actriz, que es una de las cosas más perfectas que he visto en materias de declamación teatral.

Los demás actores contribuyen todos a la armónica belleza del conjunto, mereciendo especial mención la joven Fortuzzi, tan linda como inteligente; Cassini, muy notable en su papel de cervecero político; Tovagliari, que del periodista revolucionario, grosero y sucio por temperamento y por sistema, hace una verdadera creación artística; y Scalpellini, especie de granuja vociferante que se diría transportado al teatro desde el mundo real en época de asonadas y de motines (M. Cañete, "Los teatros", 30/04/1888: 279 y 282).

08/05/1888

Injusto fuera guardar silencio sobre *I mariti*, comedia en cinco actos de Aquiles Torelli. Escrita en prosa con arreglo a las corrientes actuales del gusto francés, esa pieza italiana, nueva en nuestra escena, dista mucho de ser vulgar. No recuerdo que antes de ahora se haya representado en Madrid obra ninguna de Torelli, autor muy estimado de sus compatriotas. Atendiendo a esa circunstancia, y a las peculiares de tal producción, haré acerca de ella algunas observaciones.

Aunque en el modo de bosquejar caracteres y en la estructura de la fábula tenga *I mariti* más de un punto de contacto con las comedias de ingenios franceses como Dumas y Sardou, en el espíritu que la anima difiere de la mayor parte de las que éstos componen, y entraña cierta originalidad. Apartándose del sistema vigente, según el cual el protagonista de un poema es el verdadero núcleo de la acción, *I mariti* no tiene por protagonista a ninguno de sus interlocutores, sino al pensamiento fundamental de la obra, el cual se desarrolla y pone de bulto equilibrándose en importancia todos los personajes, sin que por eso haya razón para decir que carece de unidad ni que están descosidas sus situaciones. Concentrar la vida y el interés, antes que en determinadas figuras, en los acontecimientos o costumbres sociales que suministran la esencia generadora de una creación dramática, no es cosa de hoy; pero está tan olvidada y ha caído tan en desuso, que se la puede tener por nueva. Ejemplos hay de esa manera de dramatizar en el teatro italiano de fines del siglo XV y principios del XVI. Entre nosotros las comedias *Soldadesca* y *Tinelaria* del famoso extremeño Torres Naharro (compuestas en Italia e impresas en Nápoles en 1517) van por el mismo camino, y Calderón lo siguió también en *La Virgen del Sagrario*, aunque de otro modo y para distintos fines. Tal vez por esto hayan visto algunos con extrañeza de qué modo se combina y desenlaza el argumento de *I mariti*.

Conocedor de la sociedad, de las costumbres, de los misterios del corazón, Torelli bosqueja en su obra varios caracteres de distinta naturaleza, con gran seguridad de pincel. Pero esta importante muestra de talento dramático no es la única que patentiza su aptitud en la comedia de que se trata. Hay en ella situaciones tan bien imaginadas, afectos tan bien expresados, escenas de tan exacto colorido, que se dirían copias fotográficas de la vida real efectuadas con el escogimiento y fino gusto sin los cuales la realidad no es artística. Esto explica por qué los cinco actos de la comedia, dialogada con mucho arte sin género alguno de afectación, no ha producido el menor cansancio ni en los

críticos o espectadores a quienes ha parecido un tanto rara la manera de presentar y desenvolver el argumento.

Verdad es que a éxito tan lisonjero ha contribuido mucho la interpretación. Redundante fuera decir que Fiovelli está a la altura de su fama en el papel, tan interesante como difícil, del anciano Duca Filippo d'Herrera, personificación o símbolo humano de una generación que se extingue. Digna de figurar al lado del egregio actor, la señora Zucchini-Majone (a quien habíamos tenido ya ocasión de aplaudir en varios personajes cómicos de distinta índole), por la severa gravedad, por la majestuosa sencillez con que pone en relieve el noble carácter de la Duquesa, merece y consigue el honor de ser llamada a las tablas (como casi todos sus compañeros), no ya a la conclusión de los actos, sino al final de las escenas principales. En el papel de la Baronesa Rita D'Isola, el más escabroso de la comedia (aunque aquello que pudiera parecerlo esté tocado con sumo tacto y maestría), Lina Novelli se hace acreedora a los aplausos que le tributan, principalmente en la hermosa escena cuarta del acto tercero, donde, próxima a dejarse arrastrar por el despecho que le causa la mala conducta de su marido, vuelve en sí, tan pronto como Fabio la llama a la razón recordándole que es madre. La señorita Giannini (Giulia) y las encargadas de los papeles de Sofía y de Amelia Gioiosi, cuyos nombres, de igual suerte que el del actor que representa el Barone D'Isola, siento mucho no recordar en este momento; De-Witen (Enrico di Riverbella), notable por la sinceridad con que se produce y por el buen gusto de que hace alarde en el desafío del cuarto acto; Pasquinelli, que caracteriza con atractiva naturalidad cuantos papeles ejecuta, que presta vida y animación a los extremados e insensatos celos del Marques Teodoro di Riva; el inteligente Grassi (il Duchino Alfredo); todos, en fin, hacen de la representación de *I mariti* una de las más perfectas que pueden verse en el teatro. A resultado tan satisfactorio coadyuvan en primer término la señorita Fortuzzi (Emma) y Gentili (Fabio Regoli), excelentes en todo el curso de la obra, admirables en la escena final, donde la joven Fortuzzi arrebató al público por su delicada manera de sentir y de expresar lo que siente.

He indicado en párrafos anteriores que *La gerla di papà Martín* ha proporcionado un gran triunfo a la compañía italiana; triunfo que se ha repetido (mayor aún, si cabe) en las representaciones sucesivas, y que se repetirá cuantas veces se ejecute. Como fuera ocioso detenerse a examinar una obra conocida entre nosotros por su traducción castellana desde hace ya bastantes años, renuncio a entrar en pormenores. Baste indicar que las principales figuras de ese interesante poema están trazadas con profundo conocimiento de lo que llega al corazón y de los efectos teatrales. *La gerla di papà Martín* puede contarse en el número de las producciones escénicas precursoras del moderno teatro naturalista, aunque pertenece al género melodramático tan desdeñado y maltratado por los corifeos del realismo. Tiene, no obstante, de ventaja sobre los dramas y comedias que ahora presumen de regenerar el arte por tal sendero y de corresponder a más alta jerarquía literaria, la exactitud con que toma del natural caracteres reales, sin blasonar de realista, y la mejor intención del fin a que se dirige.

La interpretación de *La gerla* ha dado margen a una serie no interrumpida de aplausos. Es imposible mayor naturalidad, perfección más acabada que la de Novelli en el papel difícilísimo del papá Martín, centro y alma de la acción. En las escenas de carácter cómico, de igual suerte que en las sentimentales (donde hace verter al auditorio lágrimas consoladoras), el gran artista no

desmiente ni un solo momento la índole del personaje que representa, copiando y hermoando la verdad real en términos que exceden a toda ponderación. Los afectos que luchan en su corazón de padre se manifiestan en la fisonomía y en las inflexiones de su voz con intensidad tan expresiva, con matices tan variados, con rasgos de tan suprema belleza, que no hay voces bastante eficaces para encarecerlo. Tal es la opinión unánime del público que ha llenado el teatro en las representaciones de esa obra.

Con decir que los demás actores han secundado bien a Novelli, cada cual en su respectiva esfera, no hay que hacer de ellos otro elogio. Cumple, sin embargo, mencionar aquí particularmente a la señora Zucchini-Majone, admirable Genoviella; a la señorita Fortuzzi, cuya ingenuidad presta encantador colorido al papel de la enamorada Amelia; a la señorita Giannini, muy discreta en el de Olimpia; a De-Witen, que desempeña el de Armando con tanto acierto como brillantez; a Pasquinelli (Feliciano), siempre natural, espontáneo y chistoso; a Tovagliari, atinado intérprete del usurero Charanzcn, y a Cassini, en quien cobra vida el Capitán Dubourg.

De lo dicho hasta aquí se deducirá fácilmente, aun prescindiendo de lo que hemos visto efectuar a otras compañías italianas de algunos años a esta parte, que la declamación teatral no decae en la hermosa península que desde hace siglos ha sido inspiradora y maestra de los demás pueblos en materia de bellas artes.

¿Sucede lo mismo en Francia, tan pagada del mérito de sus actores? Si hubiera de formar juicio ateniéndome a las muestras que acaba de darnos la compañía que dirige Sarán Bernhardt, astro de primera magnitud en el teatro francés, la respuesta sería negativa. Así ha debido considerarlo el público de Madrid, poco propicio en ocasiones a dejarse imponer ajena opinión, o a tomar a ciegas por moneda corriente el exagerado abuso de lo que nuestros vecinos de allende el Pirineo denominan la reclame.

Diez eran las funciones por que abrió abono la compañía francesa en nuestro grandioso Teatro Real, a precios mucho más crecidos que los de todas las compañías dramáticas extranjeras; pero los aires del Guadarrama, poco favorables a la salud de la famosa artista, la han obligado a dejarnos antes de tiempo, reduciendo a siete el número de las representaciones con que nos ha favorecido. En ellas ha puesto en escena dos veces *Fedora* y *La Tosca*, de Victoriano Sardou, y una solamente *La Dame aux camelias* y *Francillón*, de Alejandro Dumas hijo; *L'Aveu*, episodio dramático en un acto, parto de su ingenio, y *Adrienne Lecouvreur*, de Scribe y de Legouvé. De estas seis producciones sólo he podido ver la segunda, la tercera y la última, las cuales, por uno u otro concepto, despertaban más curiosidad.

Como he procurado en vano adquirir un ejemplar de *La Tosca*, porque en las principales librerías me han dicho que ese drama no está impreso aún, habré de limitarme a juzgarlo según la impresión que me ha causado en la escena.

Condenando desde su punto de vista el sistema dramático de Sardou, cuenta Zola que sólo una vez se ha propuesto el autor de *Dora* escribir una obra maestra, y que habiéndole mostrado los espectadores, acogiendo mal *La Haine*, que no querían obras maestras, se comprometió consigo mismo a no volver a escribirlas. La *Tosca* evidencia que por lo menos en esta ocasión Sardou ha permanecido fiel a su compromiso.

Parece mentira que autor tan importante haya rebajado su inspiración hasta incurrir en los desvaríos del drama de que se trata. Burlándose del saludable

precepto según el cual *Nec pueros coram populo Medea trucidet*, *La Tosca* es un tejido de atrocidades acumuladas con el fin de impresionar hondamente al auditorio; pero lejos de conmover e interesar, produce tedio y repugnancia. Diríase que el poeta, que escribió esta obra para que Sarah Bernhardt exhibiera en ella sus facultades, quiso poner en armonía las exageraciones del poema con las de la actriz que había de interpretarlo. Porque Sarah Bernhardt, trágica de gran talento, suele dar en extravagancias que lo anublan, por el desdichado prurito de singularizarse en todo.

La acción de *La Tosca*, descosida, oscura, enmarañada, abunda en increíbles inverosimilitudes. Su abominable espíritu; lo falso de sus caracteres; la carencia de arte con que están dispuestas las situaciones (cosa rara tratándose de un dramaturgo cuyo principal distintivo consiste en la habilidad con que las combina y gradúa); lo absurdo del desenlace y el mal gusto que respira, hacen de este lastimoso engendro un monstruo indigno del renombre de Sardou.

La ejecución ha dejado también mucho que desear.

El conocido escritor francés Alberto Delpit dice que Sarah Bernhardt es más una gran actriz que una grande artista, y asegura que “en sus dos viajes por América ha perdido hasta la voz de oro que tanto le han celebrado”. Aunque esta última aseveración no me parece del todo exacta, el hecho es que las facultades de la trágica insigne están ya en decadencia, que se ha amanerado bastante desde que la vimos en Madrid hace algunos años. De aquí tal vez la disonancia de entonaciones, ya demasiado solemnes sin que lo requiera el caso, ya excesivamente mimosas, en que ahora suele incurrir, sobre todo en las escenas de amor, con notorio menoscabo de su fama y de la verdad. Pero aunque el ansia de hacer efecto por medio de los contrastes la separe a veces del buen camino, cuando se deja llevar espontáneamente de su inspiración manifiesta que conserva todavía el fuego sagrado y que posee dotes artísticas de mérito relevante. Más apta para expresar pasiones violentas que afectos tranquilos, en las situaciones culminantes de *La Tosca* tiene momentos muy felices y rasgos de primer orden.

Sin hacer nada que pueda estimarse sobresaliente, Dumény interpreta el papel de Mario con cierta naturalidad, cosa tanto más apreciable, cuanto que el vicio principal de los actores franceses, así en la tragedia como en el drama, consiste en una especie de altisonante canturía sin ejemplar ni modelo en la naturaleza. A ese vicio tradicional de la declamación francesa, desapacible al oído, porque parece que el actor no habla como hablamos todos en el mundo, sino dispara las frases para apedrearnos con ellas, rinde tributo Berton en el odioso papel de Scarpia.

Los demás actores nada hicieron que los recomiende.

Aunque el público no gustó del drama (del cual ha dicho alguien, con harta razón, que si se hubiera estrenado en algún teatro madrileño lo habrían recibido con una silba), hizo justicia al mérito de la célebre actriz aplaudiéndola repetidas veces y llamándola a la escena.

Dejando a un lado la cuestión de *toilettes* a que la mayor parte de los periódicos de esta corte han dado tanta importancia (porque, si la tiene para el esplendor escénico, no hace honor a la artista a quien se trata de realzar convirtiéndola en reclamo viviente de modistas y modistos), diré que en *La Dame aux camélias* ha estado Sarah más a la altura de su reputación que en *La Tosca*, y no ha incurrido en los defectos y exageraciones en que incurre a veces en el drama de Sardou.

Siendo, como es, conocidísimo entre nosotros el argumento de la obra de Dumas, fruto malsano de la dramática francesa contemporánea, no hay para qué fijar en él la atención. Merécela, en cambio, el gran acierto con que la celeberrima actriz pone en relieve la figura de Margarita Gauthier. En los actos primero y segundo Sarah Bernhardt tuvo rasgos felicísimos. En las escenas del tercero, y muy especialmente en la de la carta, logró arrebatarse al público en entusiasmo. Pero todavía llegó a más en el acto quinto, donde hizo alarde de una sobriedad, de una discreción, de un buen gusto, patrimonio exclusivo de los artistas inspirados. En las escenas finales en que agoniza y muere, procura huir con arte supremo de las repugnantes manifestaciones del dolor físico, enemigo de la belleza, y está verdaderamente admirable.

No así en Adrienne Lecouvreur, función escogida para su beneficio, con la cual se ha despedido de nosotros, y en la que el público de Madrid le rindió homenaje de afectuosa consideración llenando todas las localidades del Teatro Real.

Dicho sea con perdón de los entusiastas que han encarecido y estimado portentosa a la actriz francesa en el papel de Adriana, la verdad es que estuvo desdichadísima. Únicamente se mostró digna de su reputación en las escenas finales, desde que le entregan el ramo de flores envenenado por la Princesa.

Los que recordamos de qué modo hemos visto aquí ese drama, mejorado en la traducción de Ventura de la Vega e interpretado por Teodora Lamadrid y María Rodríguez, por Joaquín y Enrique Arjona, por Manuel y Fernando Ossorio; los que aún tenemos presente la elegancia, la animación, el buen gusto, la peregrina belleza con que lo representaban todos ellos, y muy en particular Teodora y Joaquín Arjona (superiores a cuantos han desempeñado sus mismos papeles dentro y fuera de nuestra nación), no podíamos encontrar halago en el cuadro descolorido e imperfecto de la Adriana del Teatro Real, propio de una escena de segundo o tercer orden. Hasta la misma protagonista, vestida con pésimo gusto y caprichosa extravagancia, estuvo inferior, no sólo a nuestra insigne Teodora Lamadrid y a la gran Ristori, sino a todas las actrices italianas que han representado en esta corte la obra de Scribe y de Legouvé (Cañete: "Los teatros", 08/05/1888: 298-299).

30/08/1888

Gracias al superior talento y noble proceder del insigne actor Novelli, a quien tanto hemos admirado esta primavera en toda clase de obras, se han estrenado y aplaudido recientemente en el teatro Alfieri de Génova dos producciones españolas de géneros muy distintos: *El sombrero de copa*, de D. Vital Aza, y *El Archimillonario*, de D. Pedro de Novo y Colson. De aquella, cuya traducción se representó en Madrid por primera vez, hacen brillantes elogios los periódicos italianos *L'Epoca* y el *Caffaro*. El éxito de *El Archimillonario* de Novo ha sido mayor aún, y ha proporcionado al poeta y a sus intérpretes el más envidiable triunfo. Traducido por Novelli, que a sus peregrinas dotes de autor reúne inestimables condiciones de autor dramático, *El Archimillonario* de nuestro distinguido compatriota ha causado profunda sensación en el ánimo de los cultos genoveses (M. Cañete: "Los teatros", 30/08/1888: 118-119).

15/10/1888

La primera obra nueva que la compañía de Mario ha ofrecido a la consideración del público en la temporada actual es la comedia en cinco actos,

de Victoriano Sardou, titulada *Los Burgueses de Pontarcy*, estrenada en el elegante coliseo de la calle del Príncipe la noche del martes 9 del corriente. Esa comedia, como todas las del mismo autor (que en su *Patrie* calumnia a nuestros mayores, atropellando inicuamente la verdad histórica), ofrece los inconvenientes y las ventajas que se derivan de su especial sistema de dramatizar. Cuando se estrenó en el teatro del *Vaudeville* el día 1º de marzo de 1878, la obra en cuestión mereció al público parisiense la más favorable acogida; mas con posterioridad no ha logrado la buena suerte de *Fernanda*, de *Dora* y de algunas otras de sus hermanas.

La crítica también se mostró desde luego muy discordante al apreciar el mérito y circunstancias de *Los Burgueses de Pontarcy*, ya extremando el encomio hasta el punto de asegurar que el cuarto acto de esa comedia supera a todas las de Sardou, exceptuada *La Haine*, ya desatándose en terribles censuras, por creer que las únicas obras sólidas, las que viven perdurablemente, aunque no hayan tenido a su aparición éxito brillante, son las que se apoyan en la naturaleza y en el hombre verdadero.

La habilidad de Sardou para combinar piezas interesantes, o que por lo menos distraigan al auditorio con la variedad de las situaciones y con el movimiento de la fábula, está universalmente reconocida. Acaso ningún otro dramaturgo contemporáneo excede al autor de *Rabagas* y de *La Famille Benoiton* en el dominio del artificio escénico, ni lo maneja como él para deslumbrar a los espectadores. Pero también saben de coro cuantos no se dejan seducir por esa ingeniosa artimaña, que los datos o elementos humanos a que recurre, y que constituyen el principal fundamento de sus poemas, tienen mucho, por lo común, de exagerado y de falso. En este último concepto puede considerarse como de los más sobresalientes *Les Bourgeois de Pont-Arcy*.

Prescindiendo de que dicha obra disuelve un átomo de acción en un mar de escenas que la prolongan con detrimento del interés primordial, casi nada de lo que pasa en sus cinco actos es natural ni verosímil.

Este dictamen, que algunos estimarán severo, sobre estar conforme con el juicio que ha formado la inmensa mayoría del público de Madrid, es mucho menos riguroso que el de ciertos compatriotas del autor. En efecto, para un literato y crítico tan importante como Zola, el cuadro trazado en *Los Burgueses de Pontarcy* es *pintura de muestra hecha de escobazos*.

Comparando la comedia de Sardou con la novela en que Balzac estudia las complicadas intrigas de una elección en provincia, el famoso jefe de la escuela naturalista contemporánea (para quien esta creación del aplaudido dramaturgo no es en el fondo más ni menos que haber adaptado al teatro la novela de Balzac) demuestra con lógica incontrastable que las cosas nunca pasarían en la vida como las presenta el autor de la comedia de que se trata. La pieza es fría (dice Zola con sobrado fundamento) porque descansa en una situación que no es verdadera. A esta observación puede añadirse que la pieza es fría porque el autor, tan habilidoso en disponer el artificio dramático, ha repartido el interés de la escasa acción del poema entre todos los personajes, dando el mismo valor e importancia a los principales que a los secundarios o episódicos. Por lo demás, y estimando acertado el parecer del famoso crítico y novelista cuando asegura que la comedia de Sardou no está en armonía con su título; que aquél muestra a lo sumo en *Los Burgueses de Pontarcy* "algunas caricaturas de burgueses que no son de ningún departamento", fuera injusto desconocer que hay en dicha obra rasgos propios de un ingenio conocedor de

los efectos teatrales, y escenas tan bien imaginadas y sentidas como la final del acto cuarto.

La traducción, debida a la experta pluma de don Luis Valdés, sobresale, como todas las suyas, por lo esmerada y castiza.

Cuanto se diga en alabanza de la ejecución será menos de lo que merece. Los amantes del teatro no deben perder esta ocasión de asistir a una de las representaciones más perfectas que hemos visto. En ese punto, la opinión ha estado unánime y ha hecho justicia al superior talento de Mario como director de escena. Los actores, por su parte, rivalizan con el mayor celo en dar a las figuras que desempeñan y a los diferentes cuadros que forman aires de naturalidad y de verdad, tanto más dignos de estimación, cuanto más suele apartarse de lo real el poema dramático del autor francés. Con semejantes intérpretes no hay obra que parezca mala. ¡Qué propiedad en las decoraciones y en el mueblaje; qué riqueza en el atavío de las señoras; qué oportunidad y buen gusto en todo! La compañía del Teatro de la Comedia y su inteligente director se han hecho una vez más acreedores al aplauso y a la consideración del público, por su deliciosa manera de representar *Los Burgueses de Pontarcy* (M. Cañete, "Los teatros", 15/10/1888: 215).

8/12/1888

Pepa, comedia con ribetes de vaudeville, en la Comedie Francaise, son novedades que peinan canas. En *Pepa*, sin embargo, hay cierta señorita hispano-americana que da nombre a la obra, y un general, igualmente trasatlántico, ex presidente de Tierras Calientes (?), que por sus rasgos carnavalescos abonan mi tesis anterior sobre las libertades que los parisienses, aun siendo académicos como el autor de *Pepa*, se permiten con los tipos exóticos.

El desfile de las revistas teatrales del año ha comenzado asimismo con París boulevard. ¿Pero esto es novedad? Siempre el mismo compadre o gracioso, ante el cual desfilan un centenar de muchachas enseñando cada cual al desnudo aquel trozo más plástico de su alquilable persona, sus coplitas licenciosas, su parodia de las obras representadas en el año y su poco de prestidigitación, gimnasia y sombras chinescas que a estas acrobacias llama ya en su ayuda semejante género literario. Esto a sí solo se alaba, no es menester alaballo.

Añádanse media docena de reprises o resurrección de piezas del repertorio, y se tendrá el inventario del movimiento dramático de la quincena. ¿Vale la pena de hablar de estas nonadas? (Pico de la Mirandola, "Crónica parisiense", 8/12/1888: 335).

22/12/1888

Si los hombres somos todos comediantes, ninguno tanto como el parisiense. El parisiense siempre está en escena, desde la cuna hasta el sepulcro. ¿Ni cómo de otra suerte, siendo, cual es, vanidoso y desconfiado? La vanidad le apunta su papel para aparentar más de lo que es en realidad, y la desconfianza le sugiere la aplicación de aquella prudente máxima de Talleyrand: "La palabra fue dada al hombre para disfrazar su pensamiento".

De aquí que el parisiense sea un cómico consumado, y que, cuando fallece, pudiera exclamar con Mazarino, otro parisiense exótico de antaño: "¡Finita e la comedia!"

Y por ello, asimismo, cabe, sin calumnia ni sátira, el aplicar a todo vecino de la Lutecia contemporánea el apostrofe de Pío VII a Napoleón I: “¡Comediante! ¡comediante!”

No es de extrañar que pueblo tan dado a la farsa social sea fanático por la comedia de las tablas. Sesenta teatros de todos géneros no logran saciar el prurito dramático de París. En cada círculo, en los colegios, en los estudios de los pintores, en los locutorios de los grandes hoteles, en los camarines de las grandes señoras, en las villas veraniegas y en los chateaux, residencias de otoño, en los cuarteles y hasta en los conventos, donde quiera que un grupo de parisienses se reúne y dispone de algunos metros de percalina y de media docena de tablones, improvisa un retablo y representa.

A tal punto avasalla la afición al teatro a los franceses, que el gran Napoleón, el legislador eminente á quien la Francia moderna debe sus Códigos inmortales, se preocupó, en medio de los horrores del incendio de Moscou, del porvenir del arte dramático, y, al resplandor de aquellas heroicas llamas, dictó el célebre decreto de Moscou, por el cual se rige aún en el día La Comédie Française, que desde entonces ascendió a la categoría de institución nacional y oficina del Estado.

Y aquel no fue sino un primer paso dado en la senda de la protección. ¿Se imagina el lector a cuánto ascienden las ayudas de costa que consagra la Francia cada año al sostenimiento del arte dramático? Pues pasan de millón y medio de francos. A la Opera, 820.000; al Francés, 240.000; a la Opera Cómica, 140.000; al Lírico, 100.000; al Odeón, 60.000; a los Conservatorios, 244.000. Ni es esto sólo: las capitales de provincia siguen el ejemplo del Estado, y, de presupuestos municipales modestos, hallan medio de distraer subsidios tan importantes como los siguientes para contribuir al esplendor del arte escénico: Marsella, 220.000 francos, Lyon, 250.000; Burdeos, 234.000; Rouen, 130.000; Tolose, 87.000, y Lille, 75.000.

Dígame si hay nación alguna que pueda competir con la nación francesa, ni pueblo que se aproxime, ni de lejos, a la prodigalidad entusiasta de París en materia de fanatismo teatral.

Y, sin embargo, los empresarios de los teatros subvencionados no hacen fortuna: tantos son los gastos que exigen el lujo indispensable del aparato escénico, los derechos de autor, los crecientes sueldos de los artistas y el impuesto sobre las entradas a favor de los establecimientos de Beneficencia. Para dar idea de ello, y a pesar del horror que me inspiran las cifras, resumiré los desembolsos de la Opera en el año último: Para los pobres, 400.000 francos; para los autores, 216.000, y para decoraciones nuevas, 170.000. Más breve: en los cuatro años últimos, la empresa de la Grande Opera, aunque subvencionada espléndidamente, no ha realizado sino 226.000 francos de beneficio. Y no hay que decir que hay filtraciones: los libros de los teatros subvencionados están intervenidos, y no con benignidad ni complacencia, por los contadores de Hacienda.

Que ganen poco o mucho, o que no ganen nada los empresarios, eso les tendría sin cuidado a los parisienses; lo que les aflige es que, a pesar de la magnífica protección oficial, de la asiduidad del público que llena cotidianamente los teatros y de lo subido del precio de las localidades, el arte escénico se halla sumido en el marasmo. Hay decadencia evidente en las obras dramáticas; hay insuficiencia progresiva en los intérpretes; hay poca

originalidad en las nuevas particiones musicales, y hay carencia absoluta de grandes artistas líricos en Francia.

Las causas de esta inferioridad son múltiples, y no sería ni propio de este semanario, ni posible, dadas sus dimensiones, el analizarlas. Lo que cabe decir aquí es que la mayoría del público atribuía este rebajamiento, no ha mucho tiempo aún, a dos causas principales: los rutinarios y defectuosos métodos de enseñanza seguidos en el Conservatorio, y la dificultad casi insuperable con que tropezaban los autores noveles para conseguir la representación de sus obras.

Al calor de estas apreciaciones y al frío de aquella decadencia brotaron súbitamente en París –de dos años a esta parte– multitud de teatros excéntricos: Teatro Moderno, Teatro Joven, Teatro de Aplicación, Teatro Analítico, Teatro Documentario, Teatro Independiente, Teatro Libre! En una palabra, el triunfo del adjetivo aplicado al vocablo teatro y el colmo de la adaptación de toda sala oblonga a los desahogos de la emancipación dramática. Reseñar todos los estrenos y otros excesos que han tenido lugar en estas numerosísimas cuanto minúsculas escenas, sería hacer competencia a los relatos de las Mil y una noches, sería inventariar el delirio y redactar el índice de la licencia y la lubricidad dialogadas.

Baste decir que ha habido puja de naturalismo y de descoco, derroche de insensateces; que lo más inmundo y realista de la sensualidad ha salido a aquellas tablas, y que en resumen, si bien no han faltado entre tanta cantidad de audaces lucubraciones algunas revelaciones de obras muy meritorias y de talentos geniales desconocidos, la mayoría de estas experiencias sólo ha demostrado que la decadencia relativa –muy relativa, seamos justos, de la dramática francesa, que así y todo sigue siendo con mucha ventaja la primera en el orbe– procede, no de falta de expansión, como se pretendía, sino –acaso por aquello de *nihil novo sub sole*– de escasez de originalidad, de penuria de grandes ingenios y de un desbordamiento calculado en materia de tendencias pornográficas.

Pero si no es útil ni posible analizar minuciosamente el conjunto de estas tentativas de regeneración dramática, puedo, sí, dar cuenta somera de los resultados que han alcanzado en las dos escenas típicas de este movimiento, que son, al propio tiempo, las más interesantes y las más literarias: el Teatro de Aplicación y el Teatro Libre.

En el Teatro de Aplicación se ha procurado remediar la insuficiencia del Conservatorio, facilitando a los alumnos más aventajados ocasión de representar piezas enteras, el hábito de la escena y del público y la ocasión de mostrar su inspiración personal en la creación de nuevos caracteres por medio del estreno de obras inéditas. Es indudable que esta práctica es mejor escuela, o al menos complemento muy importante de la escuela del Conservatorio, donde sólo se acostumbra a los jóvenes a recitar trozos y escenas sueltas, y donde se les impone un clasicismo de dicción y actitudes que encanija sus facultades y agota sus dotes naturales y su iniciativa. Casi ninguno de los grandes artistas, ni líricos ni dramáticos, han procedido de las estufas del Conservatorio, como casi ningún gran pintor ha salido de las Academias oficiales. En tales centros docentes, el amaneramiento es de rigor; la medianía obtenida por procedimientos casi mecánicos es la regla; la inspiración y el genio abortan en semejante atmósfera.

Así lo han comprendido los mismos profesores del Conservatorio, los más eminentes, los que son, al mismo tiempo que maestros de ese Establecimiento, socios sobresalientes del Teatro Francés, y a sus esfuerzos para secundar al iniciador del Teatro de Aplicación, que es el propio Secretario de la Comedie Francaise, Mr. Bodinier, se debe que este ensayo haya dado resultados muy felices en el tiempo aun escaso que lleva funcionando.

De él han salido ya algunos artistas notables que prometen perpetuar la gloria de la escena francesa. Hay, pues, que aplaudir esta novedad, que ha sostenido con su cooperación, por medio del abono, la parte más escogida del público distinguido que frecuenta el Teatro Francés los días de moda (Pico de la Mirandola, "París íntimo. Teatro libre", 22/12/1888: 378).

22/12/1888

Paréceme de gran actualidad en los momentos presentes, y con motivo de la erección de la estatua de Guillermo Shakespeare en el elegante boulevard Haussman de París, recordar de qué modo penetraron las obras del gran poeta inglés en la capital vecina, y cómo al través de grandes controversias y de orgullos literarios se hicieron al fin plaza, domeñando las tendencias clásicas amuralladas en los privilegiados cerebros de Racine y de Voltaire.

Si el autor de Hamlet levantara la cabeza de su ignorado sepulcro, se asombraría al ver cómo aquella Francia que se creía poseedora de la máscara greco-romana y de la herencia de Eurípides, Sófocles y demás genios clásicos, inclinaba al fin la frente ante sus bárbaras creaciones, y llegaba paso a paso hasta el punto de colocarle en estatua cerca de sí, contribuyendo a su apoteosis y dándole señalado lugar entre sus genios predilectos.

Y se hubiese asombrado, porque ningún pueblo se resistió como el francés a concederle el lugar que merecía en la república de las letras por sus obras inmortales y por sus originales creaciones. Dominada la escena traspirenaica por Racine y Voltaire, e ignoradas casi por completo las tendencias de la escuela shakesperiana y calderoniana, eran vistas con desdén, si fueron conocidas, las obras inglesas y españolas forjadas en los nuevos troqueles románticos, y menospreciadas por aquellos fanáticos de la forma, que resucitaban Edipos, Ingenias y Medeas, y que tachaban de bárbaro todo lo que no tenía el atildamiento y el sabor de Esquilo, de Plauto o de Menandro.

Afortunadamente para la Francia, una manía de Voltaire llevó a París las primeras reminiscencias del teatro de Shakespeare. La moda de conocer o dar por conocidas las literaturas extranjeras se había iniciado con el enciclopedismo ya palpitante, y Voltaire quiso probar su competencia en ellas publicando sus célebres *Cartas inglesas*. Debe suponerse que estas *Cartas*, producto de la notable intuición crítica del autor de *Micromegas*, no fueron todo lo estudiadas que debieron ser, y acaso sus deficiencias determinaron el viaje a Inglaterra que el autor dio después de escritas o después de publicadas, porque muchas de sus afirmaciones hallaron en obras posteriores rectificación o enmienda disimulada y artificiosa.

Voltaire al llegar a la pérfida Albión halló un fenómeno para él inexplicable. El pueblo inglés, en vez de deleitarse con las producciones extraídas de la literatura clásica, deleitábase en los dramas trágicos de un escritor de baja estofa y de propensiones vulgares, que aunque solía escribir alguna vez de griegos y latinos, extraviábase las más veces, llevando al teatro los hechos

íntimos y los sentimientos, no de los héroes y semidioses, sino de los pobres humanos.

Un mercader de Venecia, un moro bárbaro y celoso, un doncelillo vulgar, una pobre niña loca de amores o un ambicioso soñador y atrabiliario, solían dar los asuntos para sus producciones, y de tal modo amarraba el poeta a su carro de triunfo al auditorio, que Voltaire veía contraerse las fisonomías, entreabrirse las bocas y verter lágrimas los ojos.

– ¿Quién es el autor de estas obras? –preguntó sin duda a su vecino, con aquella sonrisa sarcástica que ha llegado a ser su mejor distintivo.

– ¡Es el gran Shakespeare! –debió contestarle algún obrero de la City o algún patrón de la orilla del Támesis– biznieto de los que llenaban el Corral del Globo.

– ¡Shakespeare! ¡Ah!

Y Voltaire tuvo con esto la revelación primera de un talento poderoso y de un género de obras dramáticas que el mismo Pedro Corneille no pudo encontrar en sus búsquedas españolas. ¿Qué efecto produjo en el admirador de Racine la representación del *Hamlet* o del *Moro de Venecia*? ¡Quién podía saberlo! En aquel rostro impenetrable, en el cual sólo se pintaba el sarcasmo, la curiosidad o la indiferencia, no era fácil encontrar las líneas reveladoras del pensamiento; pero, ¿juzgar por sus escritos posteriores, los dramas de Shakespeare le abrieron horizontes desconocidos para él, le iniciaron en esos misterios de la tragedia humana que hacen juego de niños los trabajos de Hércules y los miedos de Onfale, y sintió, acaso por primera vez en su vida, que su genio dramático se empequeñecía al compararlo con el de aquél, como se empequeñece el grano de arena junto a la pirámide.

Voltaire volvió de Inglaterra rico en ideas nuevas, como él mismo ha confesado, y saturado de aquellas corrientes puritanas y escépticas que habían hecho rodar la cabeza de un soberano; el nombre de Shakespeare y su gran talento fue para él aguijón tan poderoso, que, a su pesar, le ocupó en las veladas y estudios que hizo a su regreso. Para dar muestra de que había logrado encontrar en Inglaterra un tesoro escondido, y de que sus observaciones eran profundas y originales, como correspondía a crítico de sus prendas, tradujo el bellissimo monólogo del Hamlet, que causó gran sensación entre los literatos de su tiempo. Sin embargo, Voltaire se guardó muy bien de ponderar los méritos de Shakespeare de modo que pudieran vulnerar o eclipsar la valía de la escuela francesa.

Los elogios prematuros de Shakespeare, hechos por autoridad tan reconocida como Voltaire, despertaron la curiosidad de los émulos de Racine y la escuela clásica, y produjeron trabajos particulares sobre las concepciones del histrión-poeta.

Voltaire había dicho que Shakespeare llevaba en Inglaterra el sobrenombre de Divino; que ni durante las representaciones de la Andromaca, de Racine, ni del Catón, de Adisson, había visto tan llenos los coliseos como cuando se representaban las antiguas obras de Shakespeare, y que ya con conocimiento suficiente de la lengua del dramaturgo, comprendía que el público inglés tenía razón en darles la preferencia, pues no se engañan fácilmente el corazón ni el sentimiento del pueblo.

Voltaire expresaba estas ideas en 1730, cuando aun no había escrito su Zaira, y cuando estaba encariñado todavía con las obras de Racine, cuyos versos magistrales recitaba con respeto y con entusiasmo.

Acontece con las opiniones de los hombres eminentes algo parecido a lo que pasa con ciertas enfermedades: el contagio se da de tal modo que pronto se convierte en epidemia incurable. Mucho de esto ocurrió con las ideas de Voltaire sobre Shakespeare en Francia, porque al poco tiempo el gran dramático era llevado y traído por las tertulias literarias, sin conocerse apenas, y hasta salieron imitadores que, como Marmontel, que no sabía inglés, según afirman sus críticos, hizo ensayos shakesperianos en el teatro, que fueron representados por el célebre actor Garrik, y en los cuales autor y actor creían haber corregido a su modelo.

El triunfo del autor de *Romeo y Julieta* llegó a ser tan completo, que el hijo de Racine, de quien dice Villemain que era elegante poeta, fue uno de sus admiradores; algún tiempo después vinieron ya francamente las traducciones. Latourneur y Ducis, y otros menos celebrados, le estudiaron con avidez, y este último logró más tarde vulgarizar sus principales obras. Shakespeare había pasado el Rubicón y reinaba en las márgenes del Sena: se discutía y se elogiaba, se aplaudía y se penetraba en las entrañas de sus obras.

II

No dejaron de entorpecer la marcha triunfal de las obras del gran trágico en la nación transpirenaica los errores y lapsus de Latourneur y las críticas despiadadas del eximio La Harpe; pero, a pesar de esto, las obras de Shakespeare se impusieron hasta en los centros y las academias más apegadas a la máquina mitológica y a la existencia de las unidades.

Entonces se dio el raro fenómeno que vamos a consignar y que motiva estas líneas. Voltaire, el heraldo del dramaturgo, su primer encomiador, el que se había creído honrado con las primacías del *Hamlet*, traduciendo galantemente, como hemos dicho, el célebre monólogo; el que había hecho el sacrificio de llegar a las orillas del Támesis a recoger el sabroso fruto de sus geniales concepciones, levantó la bandera de la rebelión y se puso a la cabeza de los críticos antishakesperianos. Nada más punzante y fino que las diatribas que dirigió a su antiguo ídolo en sus escritos, en sus epístolas y en sus conversaciones familiares aquella pluma acerada y cortante, aquella lengua ágil y burlona, no se daban punto de reposo en desprestigio de Shakespeare algunos años más tarde.

Y el fenómeno tenía fácil explicación. Voltaire, educado en la escuela clásica; creyéndose representante de las buenas tradiciones, y uniendo con orgullo su nombre a los de Corneille y Racine, no creyó nunca que un escritor inconsciente, bárbaro, amamantado en el seno del pueblo inglés y con sus groseras propensiones, pudiera llegar nunca a eclipsar su gloria ni a atravesarse en su camino robándole el cetro de la escena patria: si le había tratado con benevolencia; si había sacado algunas perlas del légamo de sus tragedias, esparciéndolas por Francia, era sólo para probar los milagros que suele hacer el talento, aun bajo la ruda corteza de un histrión indocto.

¿Ni cómo había de pensar nunca que Shakespeare pudiera sobrepasar los elegantes versos de Racine y Corneille, ni competir con él mismo, al confeccionar, tramar, desarrollar y encerrar una tragedia en las difíciles unidades preceptuadas? A más de que Shakespeare estaba muerto, y la resurrección que de él hacían los Latourneur y comparsa estaba juzgada por sí misma, el autor de la *Henriada* creía bastarse a sí mismo para reducir a la nada al saltimbanqui inglés, a quien había puesto por lástima una corona de encina. Voltaire se decidió, pues, a poner inmediatamente manos a la obra de

demolición de las glorias de Shakespeare, y se confesó a sí mismo que había pecado mortalmente.

La Harpe había señalado las incongruencias de los dramas de Shakespeare, los anacronismos de que estaban placados, las faltas de unidad de acción y de lugar que involucraban los sucesos. Voltaire, fundándose en esto y en la rudeza y libertad del diálogo, afirmó que los groseros personajes de Shakespeare no podían pisar los palacios, y que sus protagonistas hablaban sin distinción el lenguaje del patrón y del carnicero de Newplace.

En los últimos días, y en su retiro de Ferney, Voltaire, que acababa su drama *Las Leyes de Minos*, escribía lo siguiente: “¿Habéis leído sus abominables fantasías? ¿Podéis soportar las obras de ese alucinado, de ese imbécil? ¿No hay en Francia cuerno quemado con que atufarle, hopas con que vestirle, ni orejas de asno que colocarle en la frente? Hierve la sangre en mis viejas venas hablándoos de él, y vuestra impasibilidad me irrita. Y lo más vergonzoso es que el monstruo tiene partido en Francia, y para colmo de calamidad y horror, tengo que confesar que fui yo el primero que le dio a conocer aquí, que pronunció su nombre, que entresacó de su fogón algunas sartas de perlas.

¡Ah! no me digáis que yo pude servir un día para arrojar a las plantas de ese histrión bárbaro las coronas de Racine y Corneille; no montéis en cólera contra mí, que no reincidiré en tal pecado”.

Después de ampliar estos pensamientos, Voltaire emulaba a su antiguo ídolo con los Pierrots de la feria de San Germán, opinando que éstos eran Cinnas y Filoctetes comparados con el fetiche a quien Latourneur llamaba dios del teatro.

Y no paró aquí la saña del autor de *Zaira*, según siguen contándonos los comentadores de Ducis, sino que llevó sus odios hasta los escaños de la Academia Francesa, poniendo pleito a las traducciones shakesperianas.

Para ello recorrió con el ardor de aquella naturaleza siempre joven todas las obras de Guillermo Shakespeare, y señaló con su ojeada viva y pertinaz las deficiencias en que abundaban, a su juicio. Las frases atrevidas, las obsesiones, las obscenidades, los anacronismos y faltas de estéticas señalados por La Harpe se agrandaron bajo los puntos de su pluma cáustica, llegando a presentar al pobre poeta inglés ante el docto Cuerpo como un saltimbanqui que tiene la osadía de exhibirse en la fastuosa corte de Luis XIV, cubierto de infladas vejigas y queriendo cambiar sus productos por las obras de los grandes maestros. No faltaron académicos que en el curso de aquellas discusiones, que se prolongaron casi todo un siglo, hicieron notar que la pasión extraviaba a Voltaire, y que si bien es cierto que las obras del gran dramaturgo no eran perfectas, en cambio estaban saturadas de lo que aun no se llamaba naturalismo, y eran por tanto asequibles a los públicos de todas las naciones. Voltaire en tanto continuaba su campaña de difamación, siendo lo más extraño que, a su pesar, iba nutriendo en las de su rival sus postreras creaciones.

Algún tiempo después, cuando Ducis tradujo francamente el *Macbeth* y se dedicó con increíble abnegación y pertinacia a dar a conocer a Shakespeare tal como él lo entendía, pudo revelarse el secreto de la supremacía del autor inglés en las letras francesas.

Los dioses y los héroes se iban; la mitología se anticuaba, y las pasiones del ciclo atreo que hablan dado asunto a las tragedias clásicas, no conmovían los ánimos en la última etapa del siglo que espiraba. Los espectadores estaban poco familiarizados con las cuménides y las arpías, y conocían mejor a las

brujas de Shakespeare que solían hallar todavía en su camino como los campesinos de la Edad Media.

Clitemnestra, Ifigenia, la misma Zaira de Voltaire, ya un tanto shakesperiana, eran para ellos más desconocida que la triste Ofelia, pobre muchacha enamorada que pasaba cantando tristemente y vertiendo flores por la escena. Entre Orestes y Hamlet no habían de dudar; aquél estaba atormentado por furias y animales fabulosos, mientras que éste era desgarrado por las arpías del dolor terreno, cuyas uñas sentía a la vez el espectador en sus entrañas.

Racine y Voltaire, dedicados a los apacibles estudios clásicos, vivían en completa familiaridad con el Olimpo y con los héroes y semidioses; Shakespeare, aunque alguna que otra vez rindiera parias a esas aficiones que eran casi la epidemia que invadía a los eruditos como Bacón y otros de sus contemporáneos, no prestó nunca gran atención a estos asuntos, y pruébalo victoriosamente la escasa fama de que disfrutaban aquellas de sus obras que, como Timón de Atenas y Troilo y Crésida, quiso vestir a la griega o al modo romano.

Si Voltaire no hubiera sido académico y naciera después del advenimiento del Terror en Francia, acaso hubiera revelado en sus tragedias los horrores y las grandes catástrofes y escrito obras del género de Macbeht y de Enrique III; pero las perspectivas de Ferney no eran las de Newplace. Voltaire veía allí ninfas y Dianas cazadoras, y Sakespeare cabezas de nobles y de reyes ensangrentando los tajos.

Chateaubriand, con su pasmosa erudición, recorre los horrores del siglo de Shakespeare, y dice: “En España pudo ver la muerte del principe D. Carlos; en Italia, la historia de los Cenci; en Alemania, al Principe de Wallenstein; en Francia, la Saint Bartelhemy; en Inglaterra, Juana Grey decapitada, Ana Bolena midiendo su cuello con la cuchilla del verdugo, las demasías de Enrique VIII, sus reformas, sus destrucciones de conventos, sus esposas, sus queridas y sus verdugos. El autor de Romeo y Julieta tenía veintitrés años cuando decapitaron a María Stuardo”.

Los poetas dramáticos precursores de Shakespeare y sus contemporáneos Fletcher y Beaumont tampoco siguieron los moldes clásicos; sus composiciones, rudas y llenas de pinturas terribles, parecían un tejido de crímenes, y reflejaban los acontecimientos que apunta Chateaubriand, y que determinaron sin duda la creación de esos tipos geniales de reyes ciegos, principes locos, mujeres enamoradas y criminales, celosos Otellos y hermosas víctimas propiciatorias.

En vano hubieran querido Raeine y Voltaire penetrar en los grandes misterios del vicio y del crimen que a Shakespeare le fueron familiares, y que puso de relieve a las muchedumbres de la City en los oscuros antros de aquel Teatro del Globo que parecía levantado para ser el marco de los cuadros que excitabnn el espanto popular: sus Orestes y Edipos siempre tuvieron algo del atildamiento y la compostura de sus creadores.

III

Ocasión propicia es la presente para tocar un punto que parece que se dilucida en estos momentos por una asociación de eruditos ingleses. La especie de que las obras dramáticas, cuya importación costó a Francia un siglode controversias literarias no son de Shakespeare, sino del célebre Francisco Bacon, contemporáneo del autor de *Hamlet*.

Las razones expuestas en la segunda parte de esta ligero trabajo nos parece que responden victoriosamente. Guillermo Shakespeare no fue un erudito, sino un actor que, dotado de un talento clarísimo y de un conocimiento profundo de la época en que vivía, tejió sus fábulas trágicas penetrando en el corazón de su auditorio y arrancándole sus sentimientos y propensiones para arrojárselos después encarnados en ejemplares humanos.

Familiarizado con la alta y baja sociedad de su tiempo por razón del oficio, que le abría frecuentemente los castillos y los palacios, tuvo el notable tacto de buscar sus asuntos, no en los intrincados vericuetos de las letras greco-romanas, sino en las crónicas y manuscritos que más podían interesar a los espectadores.

Hablando Ladevesse hace poco en una de sus *Crónicas parisienses* de los trabajos que en la actualidad realiza en Inglaterra la indicada Sociedad baconiana, hace notar también la dificultad de que esas geniales obras puedan ser de otro que del mismo Shakespeare; y, en efecto el autor de *Hamlet* y de *Romeo y Julieta* no había, como Bacon, estudiado humanidades ni profundizado los modelos clásicos, a juzgar por los que los esquivó en sus mejores producciones.

Para justificar esto, los baconianos dicen que la amistad que unió a Bacon y Shakespeare, y la oposición que la reina Isabel mostraba a que su abogado se ocupara en trabajos literarios, motivó el que Bacon diese sus obras a firmar a Shakespeare, que sólo era un cómico listo y afortunado: fundamento de esto les parece el que haya entre las obras del autor inglés algunas con reminiscencias y asuntos clásicos.

Aun dándose ese caso extremo y resultando ciertas esas connivencias, quedaría por resolver el problema de si Shakespeare fue el firmante o el colaborador de Bacon en obras determinadas. En efecto, notables diferencias existen entre Troilo y Crésida y Julieta y Romeo, entre Timón de Atenas y El rey Lear, y no es la primera vez que vemos a dos ingenios colaborar en obras dramáticas y disfrutar unidos del éxito.

Por lo pronto, surge la dificultad de que estos dos hombres de tan opuestas tendencias y de tan distinta posición pudieran avenirse a una colaboración constante y a una paridad tan misteriosa. Bacon, filósofo y clásico, y Shakespeare, cómico y pintor de dramas humanos, no podían hacer buena compañía.

No insistiremos en este punto, toda vez que no hay razones serias para robar a Shakespeare la paternidad de su teatro; pero sí deploraremos a nuestra vez que cuando va a erigirse en Francia la estatua del más genial de los poetas trágicos, sean los ingleses los que quieran derribarlo del pedestal que se le prepara. Si viviese Voltaire, quizás ayudaría a la buena obra, recordando que las bárbaras creaciones del autor de *Macbeth* hicieron palidecer su estrella y le robaron los laureles que ceñía con tanto orgullo; en cambio, Ducis y sus admiradores se arrojarían anhelantes a depositar sus coronas a las plantas de su genio favorito y celebrarían su apoteosis en entusiastas estrofas.

Es posible que a estas horas se haya levantado ya el monumento conmemorativo en el ángulo que forma la avenue Messina y el boulevard Haussman en París. Lord Lytton, embajador inglés en la capital; M. de Mezières, en nombre de la Academia, y M. Jules Claretie, en el del Teatro Francés, eran, según leímos en la prensa parisién, los encargados de animar la

solemnidad con sus talentos: también se decía que el gran actor Monnet Sully leería versos en honor del gran dramático.

La estatua ha sido regalada a la capital de la República por iniciativa del notable escritor inglés Kinghton, vicepresidente que fue del Congreso literario celebrado en Madrid. He aquí la descripción que de ella hace la prensa: “La figura de Shakespeare aparece en la estatua de pie, en traje de corte. Un amplio manto, recogido en el brazo izquierdo del poeta, cubre su espalda y se extiende a sus pies; con su mano derecha sostiene un libro abierto.

“El pedestal de la estatua es obra de M. Deglane, distinguido arquitecto que obtuvo hace poco la medalla de honor en el Salón de París. Compónese de un primer cuerpo de roca gris de Gy, cuya parte superior es de piedra blanca de Tercé. En su frente lleva esta inscripción:

WILLIAM
SHAKESPEARE
1561-1616.

Una guirnalda de frutos corre a lo largo de la cornisa superior, en torno a cuatro máscaras que están esculpidas en los cuatro ángulos. En medio de los frutos, y en una cinta desplegada, aparecen los nombres siguientes:

“Otello, Hamlet, Henry VIII, Richard III, La Tempête, Macbeth, Roi Lear, Romeo et Julietta”.

Son los nombres escogidos entre sus más famosas producciones (B. Mas y Prat, “Shakespeare y Voltaire”, 22/12/1888: 374-375).

22/02/1889

En el de Lara, que descuella entre éstos por su elegante disposición y por el crédito de su compañía, se estrenó el día 6 del presente mes, a beneficio de la aplaudida primera actriz D^a Balbina Valverde, una comedia italiana en dos actos arreglada por D. Emilio Mario y Máiquez con el título de *Al mejor cazador*.

Cuando no ha mucho el joven Mario se dio a conocer como autor dramático en Militares y paisanos, arreglo tan bien hecho y de tan gran amenidad que aún sigue llenando el teatro cada vez que se representa, le auguré nuevos triunfos si seguía con el mismo acierto por el camino que acababa de emprender.

Poco ha tardado en hacer bueno tal augurio. La habilidad con que ha trasplantado a nuestra escena *L'Oro e L'Orpello*, pieza debida al excelente pintor de costumbres Gherardi del Testa, le ha proporcionado la satisfacción de ser llamado a las tablas y muy aplaudido en el lindo coliseo de la Corredera de San Pablo. Y eso que la obra resulta un tanto pálida, por no decir demasiado fina, comparada con el tono predominante en el repertorio habitual de dicho teatro.

El éxito brillante que obtuvo *L'Oro e L'Orpello* cuando la representó la compañía del admirable Novelli (éxito debido en gran parte al talento nada común de los actores italianos que la ejecutaron) hubo de inspirar a Emilio Mario la idea de traducirla al español y de adecuarla a nuestras costumbres. Al efectuarlo, con una seguridad y una soltura que no parecen de principiante, ha dado muestras de conocer bien el mérito de esa producción, y de apreciar en cuanto valen la sencillez de su plan, el sano pensamiento que le da vida, y sobre todo sus muchos rasgos cómicos de buena ley.

Sin hacer comparaciones entre los artistas que estrenaron en Madrid esa obra en lengua extranjera y los que la han interpretado ahora en la nuestra, porque toda comparación es odiosa, cumple añadir que los actores del Teatro Lara hicieron esfuerzos laudables por dar relieve y colorido a tan preciosa comedia (M. Cañete, "Los teatros", 22/02/1889: 111).

30/07/1889

Examinando con su acostumbrada sagacidad crítica la índole de las piezas cómicas de Labiche, popularísimo en Francia y aun en toda Europa, decía Zola hará cosa de diez años que había envejecido la fórmula de las obras teatrales de dicho autor, la cual llegó a prevalecer en su patria durante un cuarto de siglo; que Labiche representa ya la risa de ayer, muy distinta de la de hoy, y que pueden advertirse profundas diferencias entre una y otra comparando la sencilla ingenuidad de que el célebre poeta jocosos alardea en su comedia titulada *Un Chapeau de paille d'Italie* con el carácter, también cómico y chistoso, de *La Boule* o *La Cigale* escritas por Meilhac y Halévy. En España sucede todo lo contrario: lejos de haber envejecido aquella fórmula, empezamos actualmente a considerarla como una novedad y un progreso, tanto más laudable, cuanto mayores la ignominia en que desde hace algunos años han sumergido a la escena española, sobretudo en los coliseos más populares, los excesos de la libertad teatral y del industrialismo literario. Testigo es de ello, y testigo muy elocuente, la zarzuela cómica de Estremera recién estrenada en el Teatro de Maravillas, en la cual, ya por natural intuición, ya por erudita reminiscencia, se deja ver algo de los privativos procedimientos del género que puso en boga Labiche.

Ese género, cultivado aquí por Vital Aza, por Ramos Carrión, por Estremera, y por pocos más, aunque no pertenece al gran arte, tiene condiciones artísticas de que no es posible prescindir sin desnaturalizarlo o envilecerlo, y satisface de buena manera la afición del público a espectáculos alegres. Propenso de suyo a la caricatura, busca el efecto de la realidad, en la pintura de personajes que hagan reír con sus exageraciones y ridiculeces, o en la combinación de situaciones que, siendo a veces inverosímiles, salvan tal escollo y logran divertir a los espectadores merced a lo ingenioso del enredo y a la oportunidad del chiste. Esto es precisamente lo que ha logrado Estremera en *Las hijas del Zebedeo* (M. Cañete: "Los teatros", 30/07/1889: 59).

30/08/1889

Al apreciar la reaparición de la antigua idea pagana en la época del Renacimiento, dice Taine en su *Historia de la Literatura Inglesa*, que el modelo ideal expresa siempre la situación real; que los seres creados por la imaginación, de igual modo que las concepciones del entendimiento, manifiestan el estado de la sociedad; que hay segura correspondencia entre lo que es el hombre y lo que admira. Si esta observación del célebre escritor francés es tan exacta como parece y yo la estimo, habremos de convenir (considerando el ideal de que hoy proceden casi todas nuestras producciones cómicas, y el gusto de la multitud que las acoge y patrocina) en que el estado social que esto revela tiene visos de decadencia gangrenosa; en que no debemos valer mucho moral e intelectualmente los que toleramos y aceptamos, como expresión o reflejo de nuestras costumbres y de nuestro gusto artístico,

las groserías, caricaturas e ineptias que se administran al público en la mayor parte de los coliseos de esta corte.

Hace tiempo que las corrientes que ahora sigue la literatura teatral (en país ninguno tan cenagosas como en nuestra España) llaman con sobrado fundamento la atención de críticos y pensadores en los pueblos europeos de mayor cultura. Causa y efecto a un tiempo mismo de males que tienen hondas raíces, contribuyen de un modo evidente a la anulación del arte y de la buena dramática, y abren ancho campo a la corrupción general, lo cual es todavía más nocivo y desastroso. De aquí el interés con que las estudian, y el justo rigor con que las censuran, escritores amantes del bien público, de la verdad y de la belleza poética. En Francia, principalmente, cuyo teatro da la norma y sigue prevaleciendo en las demás naciones del globo, raro es el crítico de saber e importancia consagrado al examen de los elementos civilizadores, a quien no apene este mal rumbo de la musa escénica, y que no lo considere como síntoma de una enfermedad mortífera. No pudiendo desconocer que el teatro se extiende cada vez más en los pueblos civilizados, convirtiéndose en necesidad social que es necesario a toda costa satisfacer, ven con dolor cómo se despeña y prostituye al ensanchar sus dominios.

A tal punto llega la indignación que esto produce en algunos críticos franceses de justa fama, que no contentos con revolverse contra los elementos corruptores del teatro, para señalar y execrar sus riesgos e inconvenientes, se desatan contra el teatro mismo y contra la literatura dramática, estimando pretensión intolerable y ridícula la de aquellos que hasta hoy día han otorgado sin contradicción al poema escénico el primer lugar entre las bellas creaciones de la fantasía. Así lo ha dicho recientemente un crítico tan sagaz como Barbey d'Aurevilly (para quien el teatro es el tirano moderno), al coleccionar en varios volúmenes la copiosa serie de sus artículos teatrales. Así viene a confirmarlo otro de los mejores críticos de Francia, el célebre Julio Lemaitre, al reproducir con mal encubierta fruición, protestando tibiamente contra sus teorías, el dictamen de un amigo suyo según el cual es el teatro como un resto perfeccionado de las diversiones propias de las sociedades primitivas, es la forma literaria menos satisfactoria para talentos graves y meditativos.

Dejando a un lado la exageración de estos juicios y de los deleznales fundamentos en que se apoyan, porque la buena literatura dramática no es responsable de los estragos que ocasionan los desvaríos de la mala, compréndese fácilmente que esas exageraciones se derivan del profundo hastío que causa el estado actual del teatro en aquellos hombres de superior entendimiento que miran por el bien de la sociedad, que profesan desinteresado amor al arte, que conocen bien su índole y condiciones.

Y si esto sucede en Francia, donde aun se representan las obras de sus autores clásicos en la Comedia Francesa y en el Odeón, y donde, amén de esos templos consagrados al drama y a la comedia, hay otros muy favorecidos que se nutren con producciones de ingenios como Emilio Augier, Alejandro Dumas hijo, Octavio Feuillet, Victoriano Sardou, y otros que todavía cultivan el poema escénico cediendo a propósitos verdaderamente artísticos; si consideramos lo que sucede en Alemania y en Italia, donde, a pesar de todo, hasta las piezas más divertidas y de menor importancia rara vez dejan de revelar algún ingenio y cierto gusto literario, y volvemos los ojos a nuestro país y a los engendros con que suelen regalarnos los coliseos de función por hora, ¿no hemos de sentirnos avergonzados y doloridos? ¿No hemos de ser

incansables en lamentar que esos espectáculos divididos en varias secciones, que son la muerte de la poesía dramática, se hayan apoderado casi por completo del dominio de la representación teatral, degradándola y envileciéndola con sus demás vicios en términos que no es necesario exponer porque todo el mundo los conoce?

Si como asegura Taine el modelo ideal expresa siempre la situación real, ¿qué pensarán de nuestra cultura los que nos vean acoger y aplaudir cotidianamente las insustanciales piecillas que hoy constituyen el pasto intelectual de la escena patria, y cuya nulidad o escaso valer denuncian sus propios autores aplicándoles el calificativo de juguetes? Juguetes son, en efecto, y juguetes de pega destinados a burlarse de la inteligencia o de la formalidad del público, aunque este severo juez inapelable no dé muestras de entenderlo así, aunque encuentre a veces divertidas las grotescas inverosimilitudes en que abundan tales producciones. Dígalo, entre otras, *La de Roma*, juguete en un acto estrenado en el Teatro Felipe el sábado 10 del corriente, y que sigue aún representándose todas las noches ante numerosa concurrencia (M. Cañete: "Los teatros", 30/08/1889: 118).

30/10/1889

Al apreciar el valor filosófico y social de las obras escénicas de Alejandro Dumas, hijo, decía uno de los más notables críticos franceses contemporáneos: "La decencia no es solamente una virtud, sino una verdad literaria. El velo no se separa de la mujer: el traje forma parte del hombre. Ni en lo físico ni en lo moral cumple mostrarlos desnudos en la escena. Entre el ideal que transfigura y el pesimismo que difama la naturaleza humana hay un medio que el drama y la comedia no deben traspasar". Y añadía más adelante. "El libro es de suyo abstracto; se lee en el gabinete, a la luz de la lámpara, y sus páginas más vivas quedan siempre en el claroscuro. Pero transportad al teatro esa fisiología cruda y sangrienta; animadla con el movimiento escénico y con la realidad de los actores; multiplicad su impresión por la diversidad de los mil espectadores que se llenan de ella los ojos y el entendimiento; servid, mezclados, los frutos del árbol del bien y del mal a la multitud, comúnmente incapaz de discernirlos: ¿quién puede afirmar la moralidad de semejante espectáculo? Aquello mismo que para uno habrá sido tan sólo texto de estudio y de reflexión, será para otro revelación peligrosa. El alma, como el cuerpo, tiene misterios que los iniciados pueden conocer, pero que es necesario no mostrar al público".

Esta opinión de un crítico de tanta sagacidad, amamantado en las doctrinas del gusto moderno, cuyo amplio espíritu impide que se le confunda con los fanáticos exclusivistas siempre dispuestos a poner trabas a la libertad del arte es para muy tenida en cuenta porque se apoya en razones incontrovertibles.

Si eso pensaba un hombre del temple y de las circunstancias de Saint-Víctor refiriéndose al drama fisiológico puesto en boga por la escuela de que es corifeo el célebre autor de *La Dama de las Camelias*, ¿qué no habría de pensar del género que se proponen difundir los ofuscados mantenedores del novísimo realismo? Por dicha, ni aun el público francés, tan amigo de novedades, ha podido hasta ahora soportar los raros engendros con que le ha obsequiado la falange realista. El drama que prescinde de la acción, considerándola elemento artificioso poco de acuerdo con la realidad viviente; el que se juzga de superior naturaleza, porque cifra su originalidad e importancia, no ya en retratar al

hombre en su ser completo, sino despojándolo de la parte más noble de ese mismo ser, subordinando la grandeza del espíritu a la pequeñez de la materia para trazar lo que sus creadores denominan temperamentos o documentos humanos (cuando no para trocar en mero estudio patológico la que sólo debiera ser bella creación artística), es una de las mayores aberraciones en que han podido incurrir claras y agudas inteligencias (M. Cañete: "Los teatros", 30/10/1889: 131 y ss.)

22/12/1889

La comedia en tres actos y en prosa titulada *Mamá suegra*, traducida del francés por D. Ricardo Blasco y representada por la excelente compañía que Mario dirige (...) la primera no haya conseguido en Madrid el mismo favor que La belle maman ha logrado entre los parisienses.

[...]

Como a pesar de haberse estrenado el viernes 6 del que rige sigue aún representándose con éxito muy ventajoso y proporcionando buenas entradas al Teatro de Novedades, he podido ver y apreciar el melodrama en siete actos titulado *Fabián, o el doctor negro*. Escrito en francés por los Sres. Aniceto Bourgeois y Dumanoir, se representó en París por primera vez (en el teatro de la Porte Saint Martin) el día 30 de julio de 1846, y a poco fue vertido a nuestro idioma. Don Luis Valdés, peritísimo en esta clase de versiones, lo ha traducido de nuevo desentendiéndose de aquella primera traducción y arreglándolo con mayor acierto y mejor gusto. De que Valdés no se ha equivocado en la elección de la obra, ni en la manera de sacarla a plaza rejuveneciéndola y comunicándole vigor, son testimonio elocuente los aplausos que dicha obra tiene en el amplio escenario de la calle de Toledo, y la crecida concurrencia que asiste a sus representaciones.

Gracias a la Empresa encargada en la temporada actual del Teatro de Novedades y a la Compañía que hoy funciona en él, dirigida por un actor de las relevantes condiciones de D. José Mata, el público madrileño puede disfrutar de un espectáculo que no ha gozado hace algún tiempo, ya por la especial organización de los teatros Español y de la Comedia, únicos en donde se representan ahora obras formales en tres o más actos, ya por la creciente marea de los coliseos de función por hora, que amenaza invadir el campo de la representación escénica e imposibilitar completamente la ejecución de todo poema dramático algo extenso y de cierta elevación e importancia.

Para rebajar el valor del plausible empeño que han tomado a su cargo la Empresa y la Compañía de Novedades, hay quien asegura que el género melodramático, en el cual han cifrado una y otra desde un principio el primordial objeto de sus tareas, es género de poca monta en las regiones del arte. Pero aunque en Francia, como entre nosotros, haya escritores que sostengan esa opinión, que hablen del melodrama con cierto desdén, porque presumen de tal modo dar muestras de gusto muy depurado, no por ello debemos estimar su dictamen como absolutamente exacto y de todo punto incontrovertible. El melodrama, de igual suerte que los demás géneros de producciones teatrales, y más tal vez que otros tenidos hoy por de mayor fuste entre gentes poco atentas al fundamento y realidad de las cosas, es susceptible de grandes bellezas, aun sin apartarse en lo más mínimo de su esfera de acción ni contradecir la índole propia de los peculiares elementos que lo caracterizan. El tener mucho de novelesco (dando a esta palabra su genuino

sentido), que es una de las principales razones en que críticos superficiales se apoyan para menospreciarlo o condenarlo, antes es mérito que falta, siempre que esa parte novelesca, cifrada en acontecimientos o en caracteres extraordinarios combinados para sorprender e interesar al espectador, no repugne a la verdad de la naturaleza humana.

Dicho sea con perdón, el drama-tesis que ha es todo en boga en estos últimos tiempos, que ha parecido a muchos un progreso de la cultura moderna moderna, se me figura más extraño que el melodrama a las cualidades esenciales de la creación artística. Las inverosimilitudes del melodrama, que rara vez procura doctrinar a la multitud, cuyas aspiraciones se limitan a recrearla honestamente por medio de fábulas conmovedoras que hieran la fantasía despertando en el ánimo viva emoción, suelen tener algo de divertido y no pecan de antipáticas. Pero el drama-tesis, engendrado casi siempre al calor de malas ideas o de bastardos propósitos; destinado por lo común a difundir doctrinas contrarias al orden establecido, moral o social; que para lograr sus fines, poco en armonía con los del arte, no puede menos de apelar al recurso de convertir los seres humanos en maniqués subordinados ciegamente al pensamiento que deben simbolizar, sobre ser tan inverosímil como el melodrama que más lo sea (no ya en lo accidental o accesorio, sino en lo esencial y fundamental), es de una inverosimilitud antipática, por el aciago espíritu que la informa y por lo que tiene de repugnante, de pedantesca y de agresiva.

Basten estas someras indicaciones para dar razón de mi modo especial de ver lo relativo al valor que ha de asignarse al melodrama en el cuadro de los diversos géneros representables. Sin creer yo que *La Abadía de Castro*, *El Campanero de San Pablo* y otras obras de la misma índole pueden hombrearse en el terreno de la jerarquía poética con creaciones semejantes a *La prudencia en la mujer*, de Tirso, o a *La vida es sueño*, de Calderón, juzgo que aquellos poemas melodramáticos son preferibles, aun considerados en la esfera exclusivamente artística, a muchos otros de la nueva escuela que presumen de trascendentales que se tienen por genuina expresión de lo que debe ser la dramática nacida del espíritu moderno. Los cuales parten casi siempre de datos falsos o inverosímiles, tanto más enojosos cuanto menos halagüeños y entretenidos.

En el mismo caso que los melodramas a que aludo en el párrafo anterior está, a mi juicio, el que se representa y aplaude en *Novedades todas las noches*. *Fabián, o el doctor negro* es una fábula que excita gran interés, aunque el dato en que estriba el fundamento de la acción no tenga ya para muchas gentes la misma importancia que tenía antes de mediar el presente siglo. El cambio experimentado en las ideas de cien años a esta parte, cambio que ha modificado en diversos pueblos las condiciones de la sociedad política y de la civil, no ha logrado aún borrar del todo (como pretenden efectuarlo cuantos buscan popularidad representando el papel de regeneradores humanitarios) las prevenciones o preocupaciones que repugnan equiparar a mulatos y negros con individuos de raza blanca; pero las ha disminuido notablemente, destruyendo barreras y acortando distancias entre unos y otros. Conflictos derivados de esa manera de apreciar las relaciones de personas de distinto color y de diferente condición social son los que originan las escenas mejor compuestas y que causan emociones más eficaces en *Fabián, o el doctor negro*.

No pidáis a una obra de esta especie la severa regularidad, la verdad profunda, la realidad y estricta lógica en la marcha de los acontecimientos o en la pintura de caracteres, de que no deben prescindir piezas teatrales de más elevadas aspiraciones. Las del melodrama se reducen, según ya he dicho, a recrear a los espectadores con espectáculos que hablen más que al entendimiento, al corazón y a la fantasía ; que atraigan la atención de la multitud, mediante situaciones a propósito para interesarla y conmoverla; en una palabra, que por lo inesperado de los sucesos y por la amenidad del conjunto cautiven al auditorio de suerte que no le hagan reparar en las exageraciones e inverosimilitudes de la fábula, o le induzcan a perdonarlas, merced al deleite que le hayan proporcionado.

Esto es sin duda lo que ocurre con el melodrama tan hábilmente traducido y acomodado a nuestra escena por D. Luis Valdés.

Sin salir de las condiciones peculiares del género a que pertenece; anteponiendo en muchos casos lo novelesco a lo real; dando proporciones exageradas a la abnegación o al heroísmo de los personajes que trata de hacer simpáticos ; buscando otras veces el efecto escénico, más aún que en la fantasmagoría teatral, en los contrastes o en la lucha de pasiones y sentimientos que hablan siempre al alma, *Fabián, o el doctor negro* llega en ocasiones por tan buen camino a producir emoción estética, no limitándose a herir la imaginación con recursos fantásticos deslumbradores, sino ahondando en las entrañas del ser humano para reproducir con exactitud movimientos afectivos apropiados a la verdad de la naturaleza. Tal es lo que acontece en el acto quinto, donde hay situaciones dramáticas de muy buena ley.

No expondré aquí el complicado argumento de la obra de que se trata. Semejante exposición sería insuficiente para dar cabal idea de lo que en ella persuade y cautiva más al espectador, que es la expresión de los encontrados afectos con que luchan los personajes. Sólo diré que el núcleo de la acción dramática, desarrollada en la isla de Borbón, consiste en la pasión amorosa que despierta en la aristocrática Paulina, hija de la Marquesa de la Reynerie, el médico mulato Fabián, antes esclavo de su casa, el cual la adora también con vehemencia, sin que el haberla salvado de una enfermedad contagiosa que diezaba a los habitantes de la isla hubiese disminuido en la madre de la joven la antipatía y el profundo menosprecio a todo individuo de raza de color. De esta circunstancia, y del tenaz empeño con que procura la Marquesa que Paulina se case con un pariente suyo fatuo y codicioso, nacen mil peripecias e incidentes, ya naturales y poéticos, ya exagerados, convencionales o terribles, pero siempre atractivos e interesantes.

Al principio de este artículo indiqué ya el acierto con que D. Luis Valdés ha naturalizado en nuestra escena el melodrama escrito en francés por Bourgeois y Dumanoir. Ahora cumple añadir, porque así lo exige la justicia, que gran parte del brillante éxito que esta producción ha conseguido en el Teatro de Novedades se debe a la manera de ponerla en tablas, al esmero de la dirección y al tino con que la han interpretado los actores. El desprendimiento de la Empresa, el talento del Sr. Candelbac, pintor que ha dado esta vez gallarda muestra de sus facultades; la pericia del director de escena, y la de cuantos artistas de la compañía toman parte en la ejecución del afortunado melodrama, merecen el aplauso que el público les tributa. Bellas son las decoraciones pintadas expresamente para esta obra por el Sr. Candelbac. La casa del primer acto y el bosque que da sombra a la cabaña en que habita el

Doctor, retratan con exactitud la espléndida naturaleza de los trópicos. Pero la que más llámala atención del público, por su mérito nada común, es la subida de la marea que amenaza sumergir a Fabián y a Paulina sorprendidos por las olas en un escollo. El triunfo del pintor ha sido tanto más notable, cuanto era cosa muy difícil reproducir ese espectáculo de modo que pareciese verdadero y causase en los espectadores la ilusión de la realidad.

La ejecución por parte de los actores no ha sido menos feliz. La Sra. Lombía, en el papel poco simpático de la Marquesa de la Reynerie (señora de carácter tan entero como intransigente, y muy apegada a las tradiciones aristocráticas de su familia), tuvo momentos de inspiración que revelan su talento. Digno reflejo del que ilustró a su padre el gran actor D. Juan Lombía, que consiguió en la escena española lugar muy alto, y cuyo recuerdo vivirá siempre en el corazón de los que fuimos sus amigos, la distinguida actriz ha encontrado acentos tan expresivos como naturales para poner en relieve, con severa dignidad, la indignación de una dama de noble estirpe a quien horroriza la idea de que su hija se haya unido en matrimonio con un mulato. En las escenas finales del acto quinto, sobre todo, arranca aplausos que deben lisonjearla mucho, por lo mismo que las simpatías del público favorecen a los esposos a quienes ella condena.

La Sra. Estrada, con naturalidad y con pasión que van siendo raras en el modo de representar de nuestras actrices, da al interesante carácter de Paulina el encanto poético que le ha co comunicado el autor, y arranca también justos aplausos. Con no menor acierto y fortuna interpreta la señorita Mantilla el delicado papel de la joven de color que abriga en su alma tesoros de gratitud para los favores que le dispensan los generosos sentimientos de Fabián. Esta joven actriz adelanta visiblemente, y es una esperanza lisonjera en el actual decaimiento de nuestra escena dramática.

Merece asimismo especial mención la Sra. García, muy discreta en su papel de esposa del Gobernador de la isla.

Los actores rivalizan dignamente con las actrices. Mela caracteriza con arte y propiedad que le honran al presuntuoso caballero aspirante a la mano de Paulina. El Sr. Díaz presta vida y color al personaje un tanto grotesco puesto a su cargo, conteniéndose en el límite de lo cómico sin descender al ocasionado terreno de la caricatura. El joven Bello, todos, en fin, contribuyen a formar un cuadro capaz de satisfacer a espectadores descontentadizos.

Mata exige párrafo aparte. Este excelente actor, a quien el año pasado aplaudió tanto el público madrileño en el Teatro de la Comedia y en papeles tan difíciles como el de Gloria, es uno de los poquísimos que hoy pueden representar en España con vigor y con éxito personajes esencialmente dramáticos. Al entusiasmo que ha producido en Novedades en producciones de tanta dificultad y de tanto brío como La fuerza de la conciencia, donde según he dicho antes de ahora compite con Mageroni, o como Don Cesar de Bazán, triunfo envidiable de Federico Lemaitre, puede añadir los lauros que actualmente consigue en el protagonista de Fabián, o el doctor negro. Nada más fácil que desvirtuar la interesante figura de ese personaje sacándolo de quicio en las espinosas situaciones en que lo colocan los autores del melodrama. Mata no se extralimita un solo punto, ni al expresar la pasión amorosa, ni al contener por altos respetos la indignación y la ira cuando un mequetrefe orgulloso lo abrumba con denuestos intolerables en presencia de

Paulina. El público ha recompensado su mérito llamándolo a escena repetidas veces.

También ha dispensado el auditorio esa distinción a los demás actores, al pintor y al discreto arreglador de la obra (M. Cañete, "Los teatros", 22/12/1889: 378-379).

28/02/1890

Enamorado del carácter especial de la novísima dramaturgia francesa; considerando el naturalismo o realismo desde el mismo punto de mira en que lo aprecian los ingenios transpirenaicos dominadores del gusto, el Sr. Ruiz Martínez manifiesta en *Justos por pecadores*, deliberada o indeliberadamente, que se ha dejado influir más de lo que conviniera a su gloria por el ambiente deletéreo de la odiosa literatura que aún prevalece en muchas partes. Los inconvenientes y defectos que una crítica inflexible encontrará en la primera producción escénica del brioso poeta andaluz son, pues, imputables, más aún que a las peculiares condiciones del poeta mismo, a la privativas de la escuela literaria a que ha rendido tributo. Bien que los maestros de esa escuela hagan alarde de reproducir fielmente la realidad, de presentar en sus obras un reflejo exacto de lo que pasa en el mundo, de ser genuinos intérpretes de la verdad humana (como si en la naturaleza no hubiese más que vicios y crímenes o éstos ejercieran dominio en la sociedad y en las costumbres), cumple advertir que los principales corifeos de la dramática que se dice realista, de igual modo que sus secuaces y discípulos, apenas ven en la realidad sino aquellos acontecimientos que por fortuna son todavía excepcionales. Y no es eso lo peor, dado que el drama debe buscar alimento en generalidades y no en excepciones ; sino que al preferir casos posibles, aunque raros, los ingenios que más presumen de realistas suelen sacarlos de quicio, exagerando pasiones y caracteres y falseando por sistema esa misma realidad excepcional. Algo de esto se echa de ver en el drama de don Cándido Ruiz Martínez (sigue comentando la obra y otras para concluir): A encerrarse en el estrecho círculo en que los fanáticos naturalistas de ahora pretenden aherrojar la inspiración, Shakespeare no habría escrito el *Hamlet* y el *Julio César*, ni Calderón *El Tetrarca* y *La vida es sueño* (M. Cañete: "Los teatros", 28/02/1890: 126).

30/03/1890

El primer día de este mes puso en escena la compañía que tan hábilmente dirige Mario la comedia en tres actos y en prosa titulada *La prensa del lagar*, traducida de la que Jorge Sand escribió en francés con el título de *Le Pressoir*. Recordando la burlesca frase en que el buen humor de mi donoso e inolvidable amigo Carlos Coello me participaba hace años el mal éxito de una de sus producciones, diré que la obra de la eminente escritora francesa no ha logrado en Madrid (donde se representan con aplauso multitud de veces piezas groseras, desatinadas y absurdas) mas ue una representación consecutiva. De la falta de consideración con que ha sido recibida esa obra, de las causas que parte del público y de la prensa haya tenido para deprimirla, quizá den idea los párrafos que copio a continuación y que al día siguiente del estreno salieron a luz en un diario de esta corte.

"El Teatro de la Comedia (decía el periódico a que aludo) estaba anoche completamente lleno. Los socios de cierto Círculo, los contertulios de

determinado café, los autorcillos de piezas por horas, de revistas insulsas y de engendros literarios, los del club del hígado, y todos, en fin, los que tenían algún agravio que vengar del eminente arreglador de la obra que se estrenaba, se habían dado cita en el coliseo de la calle del Príncipe, y al levantarse el telón no estaban en sus asientos con la imparcialidad que debe llevar al teatro el que va a ver una obra dramática, sino con la prevención y el cuidado del cazador, que espera en su puesto el momento de disparar a mansalva sobre lo primero que se le ponga a tiro.—Por esto era frecuente oír desde por la tarde: “¿Vas a silbar la comedia de esta noche?” Y la respuesta de: “¡Pues no faltaba más! ¡De estas ocasiones, pocas!” Y por eso se sabía de telón adentro y de telón afuera que la obra estaba irremisible y previamente condenada a la protesta, fuera o no buena y estuviera o no bien arreglada y bien escrita”.

Empezando por dar expresivas gracias al autor de los renglones que anteceden por la benevolencia con que me juzga, permítaseme sentir que la penosa enfermedad que aún me retenía en cama cuando la comedia se estrenó me impidiese enterarme a tiempo de la buena voluntad y generosos propósitos a que se hace en ellos referencia. De otro modo, habría rogado al bondadoso Emilio Mario que no representase la obra de Jorge Sand que he trasplantado a nuestra escena, para no hacerla de rechazo víctima expiatoria de los nobles sentimientos y el bien querer con que ciertas gentes me distinguen.

En vista de lo acaecido, ¿causará extrañeza que me considere obligado a exponer aquí algo en defensa de *Le Pressoir*, y que procure de pasada comprobar la exactitud de lo que han dicho algunos diarios con motivo de la representación de esa obra?

Como no me tengo por infalible, doy de barato desde luego que he cometido lastimosa equivocación al ofrecer al público madrileño una comedia de la índole y condiciones de *La prensa del lagar*. Más adelante indicaré en qué ha consistido mi equivocación y por qué he incurrido en ella. Entretanto, cumple advertir que no todos los sabios críticos que han hablado de la versión castellana de *Le Pressoir* están en lo que han dicho tan bien enterados como fuera de apetecer tratándose de apreciar obras extrañas.

Lo demostrarán ejemplos irrecusables.

Alguien ha expuesto, con la seguridad del que sabe lo que se dice, que el poema representado por la compañía de Mario está escrito con el argumento de una novela de Jorge Sand. Esta equivocación es tal vez menos disculpable que la mía. Nadie que haya estudiado a fondo el teatro contemporáneo podrá desconocer que *La prensa del lagar* es mera traducción algo abreviada de la comedia *Le Pressoir* de aquella insigne escritora.

Ni ha faltado quien asegure que cuando esa comedia se estrenó en París en el año 1853 tampoco obtuvo buen éxito, ni quien sostenga que no la aceptó el Teatro Francés ni el día de su primera representación. Tales especies son de todo punto infundadas. Lo patentizará un testigo mayor de toda excepción. El célebre Gustavo Planche, perteneciente a la falange de grandes críticos en que figuraban hombres tan formales, de tan profundo talento y claro juicio como Nisard y Villemain, decía las siguientes palabras poco después del estreno de la susodicha producción: “El autor de *Claudie*, animado por los aplausos, prosigue su tarea de rehabilitar la sencillez en el teatro. Su última obra, *Le Pressoir*, no ha sido menos afortunada que *Le Mariage de Victorine* y *Francois le Champi*. Confiada a intérpretes muy hábiles perfectamente disciplinados, ha

reunido gran número de sufragios”. Planche, no obstante, se muestra tan severo cual de costumbre en su juicio relativo a la comedia en cuestión, juicio que Sarcey ha plagiado a los treinta años de escrito en los principales argumentos del suyo. Teniendo en cuenta esa circunstancia, no estará demás añadir, para remachar el clavo, estas otras frases de aquel ilustre escritor: “¿Cómo, pues, se explica el éxito de *Le Pressoir*, contra el que yo no quiero hacer protestas? Por una razón muy sencilla: por el encanto y la verdad de los detalles. El público, a quien tienen fatigadísimo los exagerados sentimientos que han invadido la escena desde hace veinte años, se ha mostrado lleno de benevolencia con los sentimientos verdaderos que pone el autor en boca de sus personajes”.

La verdad de esos sentimientos a que Planche alude; la naturalidad de los interlocutores que intervienen en la fábula, por lo común bien delineados y sostenidos; la lucha de nobles pasiones en que estriba el argumento, aparte de los primores de estilo propios de escritora tan admirable, me indujeron hace algunos años a traducir *Le Pressoir*, figurándome que a pesar de la sencillez de la acción y de la lentitud con que se desenvuelve podría interesar a nuestro público, merced a los delicados rasgos y a las bellezas en que abunda. Posteriormente me confirmó en este dictamen el brillante éxito de la linda comedia titulada *El amigo Fritz*, obra del mismo género que la de Sand y tal vez de menos intensidad dramática. Sin embargo, estas razones no han sido las únicas que han debido cegarme y extraviarme. Visto lo visto, mi más garrafal equivocación ha tenido por fundamento la infantil candidez con que, no obstante mis muchos años, llegué a presumir que *La Prensa del lagar* sería juzgada imparcialmente; que no se estrellarían en ella, siquiera fuese por respeto al gran mérito y alto renombre de la autora, ni la saña de los resentidos con el traductor, ni el mal gusto de los que sólo aprecian en el teatro situaciones exageradas o efectos de brocha gorda, ni la fanática rigidez de los pseudo naturalistas para quienes no hay más arte dramático digno de la civilización actual que el que se goza en reproducir cuanto en el mundo se distingue por su índole repulsiva o degradante.

Un pensador, tan notable por la profundidad de sus observaciones como por la exactitud de la mayor parte de sus juicios, dice en una obra póstuma que ha causado en Francia gran sensación, y que se ha publicado hace pocos meses con el título de *L'Art au point de vue sociologique*, estas significativas palabras: “En literatura, de igual modo que en filosofía, no son verdaderos ni el realismo ni el idealismo tomados aisladamente. Cada cual de ellos expresa una faz de la vida humana, que en muchos hombres puede llegar a ser dominante, casi exclusiva, y que tiene también el derecho de animar más o menos exclusivamente algunas obras artísticas”. En ese libro, signo indudable de la reacción que se está verificando del lado allá del Pirineo contra los errores y excesos del invasor naturalismo materialista, se explica lo que debe ser el realismo muy de otra manera que aquí lo entienden casi todos cuantos proclaman su imperio, y se asegura que el mal entendido que ahora prevalece hace absolutamente intolerables los talentos medianos. Porque dista mucho de ese realismo nocivo y demoleedor, sin pagar tributo a las exageraciones idealistas de la escuela romántica, he creído que no cometía gran pecado en trasladar a nuestro idioma la comedia de Jorge Sand (M. Cañete, “Los teatros”, 30/03/1890: 198).

08/04/1890

En esta inocente creencia mía debe haber también alguna equivocación, si se atiende a lo que han pensado y escrito acerca del particular casi todos los diarios madrileños.

Como fuera poco razonable que yo tuviese por mal hecha una traducción que no he vacilado en ofrecer a la consideración del público, y como además estamos siempre dispuestos, por modestos que seamos, a prestar fe a cuanto redunde en alabanza de nuestras obras, me inclino a presumir que no es completamente infundado el juicio de los periódicos favorable a la versión castellana de *Le Pressoir*. La mayor parte de los que me acriminan (y más de uno con cierta fruición) por haber tomado cariño al poema escénico de Jorge Sand hasta el punto de traducirlo y darlo al teatro, aseguran, ya que “se advierte en la prosa castiza y correcta del diálogo la maestría de la pluma que ha vertido la comedia a nuestra lengua” (*La Iberia*), ya que esa comedia está “correctamente traducida” (*La Publicidad*) o “muy bien hablada” (*El Día*), ya que la traducción es “correcta y fiel” (*La Época*), ya, en fin, que “está hecha con muchísimo esmero, con gran corrección y con una pureza admirable” (*El Eco Nacional*). En el artículo que ha publicado en *La Patria* el ardiente admirador del moderno naturalismo D. Salvador Cañáis, a quien agradezco mucho la cortesía con que me honra, aunque no pueda convenir con él en gran parte de lo que expone, afirma que se halla “de acuerdo con todos al decir que la versión está hecha con una escrupulosa fidelidad digna de continuo ejemplo”; lo cual corrobora, aún más expresivamente, en las columnas de El Resumen el aplaudido autor dramático que se oculta bajo el seudónimo de *Don Hermógenes*. Por último, *La Correspondencia* y *El Diario Español* concuerdan en el parecer (ojalá no se equivocasen como yo) de que la traducción es perfecta. Considerando esta unanimidad de opiniones, ¿se comprendería que me remordiese la conciencia por haber provocado el éxito desfavorable de la obra de Jorge Sand estropeándola con una versión desmañada?

No se imagine, porque tal digo, que me ciegan sugerencias vanidosas, ni que me esponjo neciamente aceptando como expresión de sentimientos de justicia elogios que pudieran ser hijos de distinta causa.

Indúceme a estimarlos fruto de razonado convencimiento el contraste que forman con los reproches que varios de sus autores me dirigen en otro sentido. ¿Me equivocaré también en esto? Sea lo que fuere, no haré a ninguno de cuantos han maltratado la comedia de la inmortal escritora cuya fama es universal desde que apareció en la arena literaria, y a quien ayer mismo uno de los mejores críticos militantes de París (el célebre Julio Lemaitre) apellidaba con caloroso entusiasmo vergel de imaginación florida, espejo de amor, lira que resuena al soplo de la naturaleza y del espíritu, el agravio de sospechar que al ensañarse con esta obra lo han hecho principalmente por el placer de dar en rostro a quien la ha vertido al castellano, ni el de presumir que si me otorgan dotes de castizo y correcto como escritor es para que sus juicios ostenten aires de imparcialidad, para que tengan mayor fuerza las agrias censuras que me disparan como crítico. Lo que no soy capaz de hacer, jamás lo atribuyo a nadie, y menos faltando a la sinceridad y al respeto que debemos al público los que tratamos de ilustrarlo, teniendo o no teniendo medios para conseguirlo.

Con lo que en manera alguna puedo estar conforme, aunque parezca halagüeño para mi amor propio de traductor y de celoso cultivador del idioma patrio, es con el siguiente juicio de *La Correspondencia Militar*. Suponiéndome

empecatado por haber traducido *Le Pressoir*, asegurando que solo a mí se me pudiera haber ocurrido remozar en la escena mis recuerdos del tiempo viejo, escribe el susodicho periódico: "Lo poco bueno que la obra tiene (¡algo había de tener!) es la versión y el diálogo, que es castizo". El ilustrado autor de estas palabras anda poco acertado en semejante afirmación. No, en *La prensa del lagar* no es lo único bueno (dado que en realidad lo fuesen) la versión y el diálogo castizo. Lo bueno está en el original de ese poema, del que mi versión es pálido aunque exacto reflejo. Lo verdaderamente bueno, lo que no dejará de serlo porque aquí haya parecido mal a ciertas personas, consiste en el generoso pensamiento de la comedia; en la integridad del carácter de sus personajes; en el discreto análisis de los sentimientos que los impulsan; en el fiel estudio de costumbres del pueblo bosquejadas con encantadora sencillez. Nada de esto es obra mía, sino de la insigne autora francesa. Por eso no tengo inconveniente ni reparo en celebrarlo sin rebozo.

Que la comedia tiene defectos: ¿quién lo duda? ¿Hay creación humana que no los tenga? Pero con todos sus defectos, acaso nacidos del horror a lo antinatural, a lo artificioso, a lo extravagante y a lo impuro, tiene más verdad y más belleza que otras muy aplaudidas en los teatros de Madrid y no menos encomiadas en nuestros periódicos.

Casi todos los de esta corte que han hablado de *La prensa del lagar* han dicho, cual si obedeciesen a una consigna, que la comedia "es sosa y no está en armonía con nuestros gustos"; que es "un sencillo idilio campestre sin las condiciones necesarias para entretener al público de hoy"; que "su corte y factura pasaron de moda"; que su argumento "es el colmo de la inocencia y de la trivialidad". Para justificar semejante dictamen ha escrito alguno que "ni aquí se tiene idea de lo que son las costumbres de Normandía (ignorancia de que no es responsable la autora de *Le Pressoir*), ni cuadran a tiempos como estos de puro realismo, o para decirlo de otro modo, de verdad estética, aquellas escenas del género simple, si embelesadoras entonces, hoy soporíferas en grado extremo.

En efecto, haber imaginado una fábula escénica donde sólo se ve gente aldeana de corazón sano, y que tiene por primordial objeto desarrollar la lucha trabada en el alma de sus principales figuras entre el amor y la amistad y entre la gratitud y el amor; haber prescindido del edificante ejemplo que ofrece la pintura de la bestia humana retratada, o mejor dicho, exagerada por el sistema habitual del flamante naturalismo, falso casi siempre y calumniador de la verdadera naturaleza; creer que nobles afectos, que sentimientos delicados podían interesar y causar deleite sin apelar siquiera al conmovedor espectáculo de un mal adulterio, ha sido en Jorge Sand, y más aún en su asendereado traductor, ñoñería y sandez impropias de estos tiempos de puro realismo y de verdad estética.

Como mis cortos alcances no han llegado a percibir con claridad el íntimo concepto de algunas apreciaciones de nuestros profundos críticos, ignoro de qué modo se han de entender esas condiciones que atribuyen al tiempo presente, y no acierto a explicarme cómo deban ser el corte y factura de los poemas dramáticos para estar concordantes con la moda.

Aunque no soy de los que piensan que la inspiración del numen poético debe atemperarse a los caprichos de esa deidad que tan fácilmente cambia de gustos y de carácter, excuso ventilar aquí el asunto, porque necesitaría extenderme en largas consideraciones para efectuarlo según es debido. Esto

deja entender que tengo de la libertad del arte más alta idea, y que no me parece plausible la desmedida presunción de aquellos que intentan esclavizarlo sometiéndolo a las prescripciones de sistemas exclusivos, por figurarse que de ese modo lo identifican mejor con el progreso actual y con el espíritu de la cultura moderna.

Triste concepto habríamos de formar de la sociedad presente si fuera exacto que no pueden menos de parecerle ñoñas o ridículas pasiones semejantes a las que Jorge Sand pone en juego en la obra de que se trata. Bien que haya quien juzgue que es cosa pueril hablar en esta época de amores sin esperanza y de amantes de Teruel (como si no encontrase fervoroso eco siempre que se representa la obra de nuestro Hartzzenbusch que los ha inmortalizado), todavía existen en España muchas personas de entendimiento y corazón que sienten y piensan de distinto modo. Al poner en solfa los idealismos, y sobre todo el de los aldeanos de *La prensa del lagar*, se exagera el valor e importancia artística de un verismo que rara vez es verdadero. Para defender a la ilustre autora de las tachas que le ponen porque retrata la naturaleza idealizándola, no necesito apelar a recursos propios que podrían creerse interesados. Me valdré de lo que han escrito compatriotas suyos considerados hoy en Francia como alta gloria de la presente generación. “El materialismo demasiado exclusivo en el arte (dice Guyau en el libro póstumo a que antes me he referido) puede ser signo de impotencia. –La obra de arte consiste menos en la reproducción minuciosa de la mezcla de imágenes que se ofrecen a nuestros ojos, que en la perspectiva introducida en esas imágenes. –Si el objeto y su representación fuesen idénticos, matemáticamente conformes, el arte no existiría. –El realismo pesimista a que muchos escritores rinden ahora culto, no es ni más verdadero en sí, ni más sincero en sus apóstoles que el pseudo idealismo de ciertos románticos”. De todo lo cual deduce que el arte debe escoger su sociedad por interés común de la estética y de la ética.

Ni estará demás oír sobre el punto concreto relativo a la realidad humana de los aldeanos en cuestión, lo que luce un hombre de tanta sagacidad y tan ilustrado como Faguet, en sus *Études Littéraires sur le Dix-Neuvième siècle*, libro coronado últimamente por la Academia francesa. Refiriéndose a las censuras fulminadas contra los aldeanos poetas de Jorge Sand, stampa que ha llegado el tiempo de rechazar ese lugar común de la crítica; y después de analizar y estimar como verdaderas en las gentes a que se alude las cualidades que les asigna la egregia escritora, observa que había en las condiciones peculiares de los aldeanos grandes fuentes de poesía abandonadas o perdidas desde Teócrito, y que Jorge Sand ha vuelto a encontrarlas. “¿Dónde se ve que nos haya engañado?” exclama. E inmediatamente responde: “ella no ha embellecido más que la forma; el fondo es muy verdadero”.

Mucho pudiera añadir en este sentido a lo que acabo de exponer, pero no quiero fatigar más el ánimo de los lectores. Sólo haré a los que se burlan de acendradas amistades y de inocentes amores la pregunta que se dirige a sí mismo el ilustre pensador Pablo Bourget en su estudio psicológico de los dramas de Alejandro Dumas, hijo: “Si no podemos amar como ángeles, ¿estaremos condenados a amar como bestias?” Poco lisonjera sería semejante condenación para nuestra orgullosa humanidad.

No pondré fin a estas indicaciones sin dar gracias muy expresivas a la compañía del teatro de la Comedia y a su digno director por el celo con que

han interpretado la obra de Jorge Sand (M. Cañete, "Nuestros teatros", 08/04/1890: 211 y 214).

22/04/1890

Raras, rarísimas son las obras originales de su país que han representado entre nosotros algunas de esas compañías, donde figuraban actrices tan inteligentes como la Pezzana, la Marini, la Marchi o la Gleck, y actores de tanto mérito como Ceresa, Emmanuel y Ernesto Rossi. Interpretando comedias de Alberto Nota o de Giraud, tragedias de Nicolini o de Silvio Pellico (por no citar otros nombres igualmente ilustres) habrían podido hacernos formar idea de lo que ha sido el teatro italiano de la primera mitad del presente siglo. En cambio casi todas ellas nos han dado a pasto producciones de Dumas, hijo, de Sardou y de otros autores franceses de la nueva escuela. Rossí no ha rendido en esta corte mayor tributo que sus demás compatriotas a los ingenios nacidos en el que Dante llamaba *bel paese*; pero, enamorado del gran arte, ha recreado el paladar de las personas de buen gusto con su admirable interpretación de las portentosas creaciones de Shakespeare. Novelli ha sido quien ha representado aquí más obras originales de su nación, dándonos a conocer dramas o comedias de Giacomettí, de Cossa, de Ferrari, de Gherardi del Testa, de Marengo, de Carrera, de Torelli y de otros ingenios de nuestros días, influidos directa o indirectamente por el ejemplo de la dramaturgia francesa, a la que debe también aquel incomparable actor la mayor parte de su repertorio habitual.

El de la eminente artista ELEONORA DUSE prueba, más expresivamente acaso que ningún otro, la avasalladora prepotencia del teatro francés contemporáneo. De las cinco obras que ha puesto en escena la compañía en que figura la célebre actriz desde su brillante aparición en el teatro de la Comedia hasta el día en que trazo estas líneas, sólo una es italiana, la Pamela de Goldoni. Las otras cuatro son francesas y han sido engendradas por Victoriano Sardou o por Alejandro Dumas, hijo. Pero antes de discurrir sobre *Fedora La Signora dalle Camelie, Pamela nubile, Odette y La moglie di Claudio*, y de apreciar el mérito de la ejecución, haré aquí algunas indicaciones acerca de su extraordinaria intérprete.

Eleonora Duse ha llegado a Madrid precedida de alto renombre. Consagrada a la escena desde su primera juventud, logró muy pronto sobresalir en ella y rivalizar con las actrices más famosas de Italia, cuyos artistas dramáticos son a mi ver los más notables que ahora existen. Dotada de figura esbelta e interesante; de rostro expresivo; de voz simpática, dócil a las más opuestas inflexiones del sentimiento; de clara inteligencia, percepción aguda y exquisita sensibilidad, ha fecundizado prendas tan inestimables con asiduo y bien encaminado estudio de las costumbres, afectos y caracteres humanos. A esto se debe la encantadora naturalidad con que da ser a los personajes que pone en acción, guiada por la más perfeccionadora de las facultades intelectuales; por el buen gusto, que, según la Baronesa de Stael, es tan raro en la esfera artística y literaria como el buen tono en la social.

Aplaudidísima en Italia, donde a juicio de muchos ocupa actualmente el primer lugar en el arte que profesa, no ha sido Eleonora Duse menos aplaudida en otros países de Europa y del Continente americano. Allí, acompañada de Rossi y de Flavio Ando, que tan dignamente la secunda en el elegante coliseo de la calle del Príncipe, consiguió repetidos triunfos escénicos, dando margen a que

un crítico de tanto saber y de gusto tan delicado como el ilustre bonaerense D. Santiago Estrada se doliera de que el talento, la sensibilidad y el fluido nervioso de la insigne artista se empleen en reproducir los artificiosos caracteres del novísimo drama francés, en vez de prestar vida y aliento a la vaga Ofelia, a la soñadora Julieta, a la ultrajada Desdémona y a la poética Margarita. “La fuerza cooperadora de la inteligencia de la Duse (dice el Sr. Estrada) emana de la tensión o de la laxitud de sus nervios, templados a la manera de las arpas eólicas. La facultad intuitiva de esta artista no puede expandirse en el estudio e interpretación de los enfermos orgánicos de Sardou y de Dumas”. No disto yo de considerar mal empleado, como lo juzga crítico tan excelente, el ingenio que derrocha la insigne actriz en interpretar esa morbosa literatura; pero la abona hasta cierto punto en este particular la precisión de atemperarse a las comunes exigencias de la época en que vive. Si hay culpa en ello, esa culpa debe atribuirse, no a la artista obligada por las circunstancias a dejarse llevar en la corriente corruptora del gusto dominador, sino a los autores dramáticos que han arrojado la inspiración en cauce tan cenagoso, y todavía más que a ellos a la generalidad del público que los aplaude y estimula.

A decir verdad, desde los buenos tiempos de la Ristori, cuyas singulares facultades brillaban en la grandeza trágica de igual suerte que en lo dramático y en lo cómico, no hemos tenido ocasión de admirar actriz ninguna que exceda en mérito a Eleonora Duse. Así lo ha reconocido últimamente el público barcelonés, aplaudiéndola con entusiasmo en cuantas obras la ha visto representar. Así ha opinado también desde el primer día el público madrileño.

Presentóse aquí por vez primera la compañía de la Duse la noche del miércoles 9 de este mes, eligiendo para su estreno el drama en cuatro actos de Victoriano Sardou titulado *Fedora*, representado hace dos años en el magnífico teatro de la plaza de Oriente por la celeberrima Sara Bernhardt. Conocida ya esa obra, no hay para qué detenerse a examinarla. Diré, no obstante, que aunque no pertenezca al número de las mejores de su autor, pueden apreciarse en ella las buenas y malas cualidades que lo distinguen. En anteriores ocasiones he observado ya que uno de los principales méritos de Sardou, el que contribuye más que otro alguno a proporcionarle triunfos ruidosos, consiste en la maestría con que combina el artificio de sus poemas dramáticos, en el calor y movimiento teatral que comunica a las escenas que desarrolla. Heredero de la habilidad de Scribe (menospreciado ahora injustamente por ingenios inferiorísimos a él), presume de más profundo observador de la realidad, de más trascendental y humano que el autor de *La Calumnia*. Semejante presunción no se justifica siempre, ni es *Fedora* de las producciones con que mejor pudiera acreditarla. Sin embargo, hay en esa complicada fábula situaciones que despiertan vivo interés y causan honda emoción en el ánimo del auditorio, bien que tengan mucho de excepcionales y pocas de exageradas.

La ejecución de *Fedora* ha sido notable, no solamente por la feliz inspiración y el acierto de los principales actores, sino también por la buena disposición de los cuadros y por la armonía del conjunto.

En el carácter de la protagonista del drama, extraño y difícil a más no poder, ha hecho Eleonora maravillas. Los encontrados afectos que luchan en el alma de la amante de Vladimiro; las artes que emplea para arrancar a su apasionado Loris la confesión de haber sido él quien le dio muerte; el desengaño que recibe al saber que aquél la vendía, y que no sucumbió a manos de un asesino,

sino en buena lid y a las de un esposo ultrajado; en suma, cuanto ocurre en ese singular poema encuentra en la Duse expresión e interpretación tan perfectas que se confunden con la realidad esmaltada por la belleza del arte. El selecto público que llenaba el teatro (honrado con la presencia de S. A. R. la infanta D^a Isabel) aplaudió a la inspirada artista con gran fervor en muchos parajes del drama, y la llamó a la escena repetidas veces al final de todos los actos. Igual distinción otorgó en justicia a Flavio Ando, encargado del papel de Loris, el cual dio a conocer desde luego, y sobre todo en los dos últimos actos, que sabe sentir y hacer sentir, es un actor de gran talento, de envidiable naturalidad y de gusto muy depurado (M. Cañete, "Nuestros teatros", 22/04/1890: 243 y 246).

22/04/1890

El insigne filósofo, crítico y poeta Lessing, primitivo fundador del moderno teatro alemán, y al cual se debió principalmente, mediado ya el siglo pasado, la reacción que llegó a efectuarse en toda Europa contra el despotismo que ejercía el gusto clásico francés del siglo XVII, al examinar en su Dramaturgia la tragedia de Cronegk, *Sofronia y Olindo*, cimentada en el interesante episodio relativo a estos dos amantes descrito por el Tasso con seductora poesía en el canto segundo de su inmortal Gerusalemme, apunta la siguiente observación: "El poeta dramático, hasta cuando desciende al nivel del pueblo debe hacerlo para instruirlo, para mejorarlo, no para fortificar sus preocupaciones ni su manera de pensar baja o ridícula". Esta doctrina del sabio crítico alemán que en época de exclusivismo proclamó atrevidamente la libertad de los gustos nacionales, rompiendo así la tradición que por entonces sometía la creación dramática a la esclavitud de un solo sistema y abriendo más ancho campo al desarrollo del poema escénico, viene a ser hoy letra muerta para la inmensa mayoría de los ingenios que cultivan la literatura teatral. Conviene, sin embargo, no echarla en olvido, teniendo en consideración cuáles y cuan funestos resultados produce en las costumbres públicas y en el carácter de la inspiración artística la doctrina contraria que actualmente prevalece.

No se crea que al expresarse de tal modo y señalar ese deber del autor dramático tratara Lessing de atribuir al arte objeto distinto del primordial suyo, que consiste en realizar belleza, ni menos aún que intentase disculpar o autorizar, para el logro de aquel buen fin, obras meramente fantásticas o de las que ahora se llaman de convención. A juicio de pensador tan ilustre, "cuanto en el drama pertenece al carácter del interlocutor ha de nacer de las causas más natural es"; porque, según él piensa, "el teatro debe ser la escuela del mundo moral". En este concepto asegura que "las diversas resoluciones, los menores cambios de opinión han de estar siempre en armonía con la índole del personaje y ajustarse exactamente a la mayor verdad".

He traído a cuento estas ideas del vigoroso iniciador de la reforma del gusto en lo tocante a la producción dramática, no sólo por el valor que en sí tienen y por el que reciben de la importancia de su autor, sino también por lo que de ellas se deduce; por el contraste que forman con los principios o aspiraciones de la nueva escuela naturalista, y porque rectifican implícitamente errores acreditados en la actualidad como si fueran verdades incontrovertibles. Pensadores de alta fama que figuran por su saber y entendimiento entre los más notables de nuestros días, y que profesan ideas muy diferentes, están acordes en presumir que la miseria moral puede comunicarse a la sociedad

entera por medio de su literatura, y muy especialmente a favor de la influencia que la representación dramática ejerce en la multitud congregada en los teatros. Esta opinión, que a mi ver es incontestable, debe tenerse muy en cuenta al apreciar la tendencia moral y el valor artístico de las creaciones dramáticas. Con razón se ha dicho que un placer que fuera puramente sensual o puramente intelectual, o que dependiese del mero ejercicio de la voluntad, no podría en ningún caso llamarse placer estético. “Las emociones verdaderamente estéticas (dice un hombre de tan superior inteligencia como Menéndez Pelayo) son las que se apoderan totalmente de nuestro ser, las que aumentan la intensidad de nuestra vida”. Es pues, de suma importancia que las obras de arte causa de esas emociones no envuelvan gérmenes de corrupción; que el drama tenga las condiciones que debe tener a juicio del gran crítico alemán, y de las cuales suele ahora prescindirse.

Al proclamar Lessing como indispensable que el teatro sea la escuela del mundo moral, esto es, que tenga por principal fundamento lo referente a la vida del espíritu, exigiendo siempre que los interlocutores del poema escénico se ajusten en todo a la mayor verdad, sostenía con más amplitud y de un modo más razonable el mismo principio en que se funda la novísima escuela realista, la cual lo mutila y desfigura, porque no ve o no quiere ver en el espectáculo del mundo sino aquella parte de la realidad que corresponde a los impulsos meramente materiales del ser humano.

A estas sumarias indicaciones, conexas con el asunto del presente artículo, cumple añadir otra observación. Al combatir Lessing el absorbente predominio que ejercía en el teatro europeo el sistema peculiar del clasicismo francés, por juzgarlo contrario a la libertad del arte, no se propuso rechazar nada que fuera nocivo en su esencia a los primordiales elementos de una sociedad bien constituida; nada que atentase abiertamente a la pureza o al decoro de las costumbres; nada que estuviese reñido con los eternos fundamentos de la moral. La cuestión se refería entonces tan sólo a materias de gusto, a principios o fines de exclusivo interés artístico, y de ellos se hizo cargo únicamente, por no haber motivo para otra cosa, aquel egregio escritor. Hoy la decoración ha cambiado por completo. Como en el siglo xvii, el teatro francés del actual sirve de norma y predomina en las demás naciones desde hace más de cincuenta años. Pero dejando a un lado el esplendor de la época romántica durante la cual recobró el imperio que había perdido, y en la que (á despecho de los errores y deficiencias que le atribuyen) brilló con cierto encanto poético, no es posible desconocer que por virtud de la evolución que lo ha traído a su estado actual se impone ahora en todas partes con mayor fuerza, ni que esta imposición, más relacionada con lo filosófico y social que con lo meramente literario, es de diversa índole que la debida a los poetas pseudo-clásicos del siglo de Luis XIV. Influyendo éstos de un modo u otro en el gusto, ejercían acción en las regiones del arte, o mejor dicho, de la forma artística, sin que sus aciertos o desvaríos trascendiesen a otras esferas. El influjo del novísimo teatro francés se ejerce hoy principalmente en esas esferas, no sólo dando menos importancia a la estructura y al carácter poético del drama que a las ideas, sentimientos y pasiones de sus interlocutores, sino atropellando sin escrúpulo con harta frecuencia los fueros de la realidad humana, desentendiéndose del respeto debido a los principios del orden social, gozándose en sacar a luz singularidades o rarezas impuras de ejemplo muy pernicioso.

Mientras parece que obras de tales circunstancias hayan logrado entronizarse en los pueblos cultos, y que naciones que blasonan de influir poderosamente en el progreso de la civilización se dejen cegar hasta el punto de no ver que ciertos poemas dramáticos, escritos sin duda con gran talento, encierran virus ponzoñoso muy eficaz para ir de un modo insensible degradándolas y corrompiéndolas. El hecho es, sin embargo, evidente. La influencia del teatro en cuestión, puesto en boga por nuestros vecinos, ha llegado a ser universal. En las principales poblaciones del mundo se siguen ahora con empeño las corrientes de ese pernicioso gusto francés, y se reproducen con aplauso cuantas piezas representables componen los ingenios que lo cultivan del lado allá del Pirineo (M. Cañete, "Nuestros teatros", 22/04/1890: 243 y 246).

30/04/1890

A la representación de *Fedora*, ejecutada el día 9, siguió el jueves 10 la de *La Signora dalle Camelie*. Cuando se estrenó en París esta obra, origen de la celebridad del autor en el campo de la poesía dramática, un escritor ilustre dijo al final de su extenso y notable juicio crítico, encareciendo el prematuro conocimiento de las pasiones que mostraba en ella ingenio entonces tan juvenil: "Alejandro Dumas ha conquistado en una noche sus títulos de mayoría literaria tomando por asalto el éxito". A lo cual añadió en seguida: "Un consejo después del elogio: que el joven poeta no se quede en el lazareto de costumbres deletéreas a que acaba de hacer tan intrépida visita; que salga cuanto antes al día claro, a la luz, a la salubridad de la vida". Dumas ha prescindido de este consejo de Saint-Victor, que le hubiera convenido mucho seguir, a juzgar por la índole y el tono de casi todos sus poemas teatrales.

A los quince años de haberse estrenado el que da margen a estos renglones, es decir, en 1867, lo juzgaba su propio autor del siguiente modo: "*La Dama de las Camelias* no podría escribirse ahora, porque ya no sería verdadera ni aun posible. En vano buscaríamos entre nosotros una joven que acreditara semejante desarrollo de amor, de arrepentimiento y de sacrificio. Esto sería una paradoja". Fundándose en tal opinión, nada honrosa para la sociedad parisiense, Dumas encontraba por aquel tiempo que su obra tenía ya más de leyenda que de drama; parecer en que se apoyaba hace seis años otro compatriota suyo, también distinguido crítico, para afirmar que las heroínas legendarias son eternamente jóvenes y eternamente aplaudidas. "Hermana de Manan Lescaut (dice el escritor a que aludo, refiriéndose a *La Dama de las Camelias*), nieta de Marión Delorme –porque procede a la vez de la novela del abate Prévost y del drama de Víctor Hugo– Margarita Gautier pertenece a la familia de grandes enamoradas que el público no querría condenar y que apenas piensa absolver". Para reforzar tal apreciación añade que todo ha envejecido en torno de la heroína de esa fábula dramática; que las gentes que la rodean tienen el aire de un museo de antigüedades, y que ella, no obstante, ha conservado "toda la juventud de la pasión, toda la poesía del sufrimiento".

En este juicio, lo mismo que en el antes citado de Dumas, encuentro mucho tic arbitrario y de paradójico. Las heroínas legendarias no son perpetuamente jóvenes y aplaudidas por el mero hecho de pertenecer a la leyenda: lo son cuando entrañan pasiones o sentimientos de carácter universal, y que por tanto resuenan de un modo simpático en todos tiempos y en todas las almas. Fuera de que Margarita Gautier no es personaje tan fantástico e imaginativo como se presume, ni procede tan directamente como se supone de la novela de Prévost

y de la Marion Delorme de Víctor Hugo. Todavía existen en París muchas personas que conocieron o trataron a la célebre cortesana María Duplessis, de quien se ha escrito que era una de las mujeres perturbadoras y extraviadas nacidas para efectuar los mayores desórdenes en materias de amor, y a la cual se propuso retratar en el libro de que sacó luego su poema escénico el autor de *La Dama de las Camelias*. Por eso ha dicho quien asistió al estreno de dicha obra que los espectadores la estimaron como una verdadera evocación; que detrás de la actriz encargada del papel de protagonista aparecía el pálido espectro de la joven recién muerta, vuelta a la vida soñadora del drama para comenzar nuevamente, como durante su vida, a turbar e inquietar los corazones. Margarita Gautier no es, pues, una figura de la exclusiva invención del poeta, sino un personaje histórico, dado que pone en acción la historia íntima y secreta de María Duplessis, de quien sólo conocía el mundo (según la frase de Saint-Victor) la hermosura y los escándalos.

Ni es más exacta la especie de que todo ha envejecido en torno de Margarita Gautier, consignada para ensalzar su belleza y su perpetua juventud. Los demás interlocutores del drama destinado a poner de bulto los afectos y desventuras de aquella infeliz, cuyos extravíos no puede purificar el amor, tienen hoy la misma realidad que tenían cuando se compuso la obra, y sus respectivos caracteres son generalmente menos singulares y extraordinarios que el de la encomiada heroína. Se ha dicho con harta razón que *La Dama de las Camelias* surgió en la escena, triunfante e irresistible, como la Venus parisiense saliendo de la espuma de los vicios y de las pasiones de la villa, y que vista a distancia, caído el mágico velo que la envolvía, parece menos interesante, porque la loreta de oficio reaparece en la cortesana enamorada.

No hablaré aquí del carácter moral del drama en cuestión, por haberlo hecho antes de ahora en diversas ocasiones. Solamente recordaré lo que escribe a este propósito un erudito profesor de la Facultad de letras de París, en la notable historia del Teatro en Francia que ha dado a luz el año pasado, porque está de acuerdo con lo que yo he dicho siempre, y porque, según él, "la sociedad en que Dumas introduce al público desde hace cerca de cuarenta años, es una sociedad muy extraña, o más bien muy corrompida". Convengamos con este profundo historiador en que la dramaturgia que da tanto lugar en sus producciones a una sociedad de esa especie tiene mucho andado para influir de un modo desventajoso en las almas débiles, o mejor dicho, en casi todas las almas.

Vengamos, pues, a la ejecución de *La Dama de las Camelias*.

En el corto número de funciones que hace dos años dio en Madrid Sarah Bernhardt, brilló en ese drama como en ningún otro de los que entonces representó. Sin embargo, pocos días después del triunfo conseguido en el Teatro Real por la célebre artista francesa obtuvo Lina Novelli en el Teatro de la Comedia otro no menos brillante interpretando la misma obra. Ambas dieron a la figura de Margarita Gautier colorido diferente; pero la modesta actriz italiana anduvo a mi ver por mejor camino. Eleonora Duse ha excedido a cuantas la precedieron en delinear y matizar el carácter de ese personaje dramático.

Es imposible mayor naturalidad, mayor verdad, encanto poético más seductor. Tiene esta inspirada artista el don rarísimo de huir de lo convencional, de no buscar el efecto escénico por medio de aspavientos ni de altisonancias, de inspirarse siempre, con arte maravilloso, en el ejemplo de la naturaleza,

maestra que nunca engaña. De ese modo consigue que parezcan reales o verosímiles hasta las exageraciones de pasión y de carácter que tanto abundan en las creaciones dramáticas de los poetas franceses contemporáneos. Para analizar minuciosamente los primores con que Eleonora Duse pone en relieve los encontrados afectos de Margarita Gautier, sobre todo en la lenta agonía del quinto acto (de la que hace desaparecer con peregrina intuición cuanto hay en ella de material y de monótono) fuera necesario entrar en extensas consideraciones. Me limitaré por tanto a decir que bastaría su manera de representar ese solo acto, para dar fe del gran talento que la avalora y considerarla como actriz incomparable.

El caballero Flavio Ando, encargado del interesante papel de Armando Duval, ha confirmado en esta producción la idea que hizo formar de su mérito en *Fedora*. Notabilísimo en todo el drama, sobresale aún más en las violentas escenas del acto cuarto, donde la verdad y el fuego de su expresión se confunden con la realidad misma, sin apelar ni una sola vez a exageraciones de mal gusto. La señora Cottin, en el papel de Madama Dubernoy, la señora Bonivento en el de Olimpia, la señorita Grammatica en el de Herminia, y los señores Mazzanti, Galliani, Rossi, Micoli, Zampieri, todos, en fin, contribuyen a formar un cuadro excelente, digno en alto grado de los aplausos que el público le prodiga.

A la ejecución de *Fedora* y de *La Signora dalle Camelie* ha seguido la de *Pamela nubile*, comedia del célebre abogado veneciano Carlos Goldoni. Con el título de *Pamela fanciulla* se estrenó esta obra en Mantua durante la estación primaveral de 1750. Sacóla su autor de una novela de Richardson, famosísimo por aquel tiempo, en la que Voltaire tomó también, más o menos encubiertamente, el argumento de su *Nanine*, y de la cual ha dicho un célebre crítico, estimándola como verdadero sermón apoteosis del puritanismo mitigado, que la *Pamela* del novelista inglés era, en efecto, un sermón para uso de las doncellas que aspiran a casarse con su amo.

Refiriéndose a los escritores que bajo el cetro de la reina Ana reflejaron las modificaciones que experimentaba a la sazón el espíritu de la sociedad y de la cultura inglesa, se ha dicho que la nitidez del historiador y la profundidad de la observación filosófica brillaron en las obras de dichos escritores, alternativamente prolijos, delicados, originales, vulgares, amanerados, prosaicos y sutiles; y que esta revelación inesperada de un nuevo mundo microscópico produjo inmensa biblioteca de novelas. La *Pamela* de Richardson fue una de las que más sobresalieron entonces, y de las que lograron inmediatamente mayor éxito en los demás países. Reflejábanse en ella con exactos colores ideas y costumbres que eran casi universales. De aquí la popularidad que obtuvo en muchos pueblos de Europa la heroína de esa novela británica. De aquí también el afán con que la sacaron a la escena, embozada o desembozadamente, ingenios como Voltaire y Goldoni. El cual no se contentó con dar vida teatral a la *Pamela fanciulla*, sino que años después compuso otra comedia en que figuran casi todos los personajes de ésta, y la hizo representar en el teatro Capranica de Roma el Carnaval de 1760 con el título de *Pamela maritata*. Estas dos producciones son sin duda de las mejores del famoso abogado véneto. Pero han variado tanto las circunstancias desde aquella época; es tan grande la transformación que han experimentado en todas partes los sentimientos, las creencias, las costumbres, en una palabra, los elementos constitutivos del organismo social, que apenas se concibe ahora

el modo c^o ser de los personajes de Pamela. Algo ha de haber, no obstante, de eternamente verdadero y humano en el fondo de esa producci^on, cuando a pesar de sus candideces y ñoñerías consigue interesar y hacerse grata al auditorio en no pocas ocasiones. Tales son los rasgos de pasi^on sincera, trazados con seductora sencillez, que esmaltan varios pasajes de la obra y que brillan principalmente en el amable car^octer de la protagonista.

Apreciar con exactitud el candor, la ingenuidad, la gracia con que Eleonora Duse pone en relieve ese car^octer, ser^oa proceder en lo infinito. Las facultades de la egregia artista son de tal naturaleza, que se prestan con igual felicidad al arrebat^o de las terribles pasiones que sirven de alimento al drama de costumbres contempor^oneo, que a la movilidad y donosa ligereza de comedias de m^os bajo vuelo. El p^ublico ha tenido ocasi^on de estimarlo as^oi, enamorado ya del flexible talento de la Duse, y la ha aplaudido con entusiasmo repetidas veces en su atinada interpretaci^on de la Pamela de Goldoni.

No es esta obra de las que mejor cuadran a las peculiares condiciones del Sr. Ando, menos afortunado en ella que en las dem^os que ha representado. Ernesto Rossi templaba con tacto y habilidad de maestro la exageraci^on de los ^ompetus inveros^omiles de Milord Bonfil, m^os propios de un ni^o caprichoso y mal criado que de un caballero movido por la pasi^on amorosa. La Srta. Giannini caracteriza muy bien a la voluntariosa Miladi Daure, as^oi como la se^ora Cott^on a Madama Yerre. El caballero Ernold recibe de la vis c^omica de Galliani el chistoso tinte caricaturesco de que lo dot^o el poeta, y contribuyen mucho a completar un buen cuadro los Sres. Mazzanti, Bjinivento, Rossi, Betti y Geri.

El domingo 13, esto es, al d^oa siguiente de haberse representado Pamela, se puso en escena *Odette*, tragicomedia en cuatro actos de Victoriano Sardou. En el desarrollo de este poema del fecundo autor de *La Haine* hay mucho de la manera caracter^ostica de *Fedora*; pero su pensamiento fundamental me parece menos singular y extraordinario, aunque en la marcha de la acci^on no dejen de andar mezcladas grandes exageraciones con rasgos humanos y vigorosos que llegan al alma, o con escenas que cautivan por su profunda realidad. La idea de poner de bulto las terribles consecuencias que puede tener para una esposa el abandono de sus deberes; la pintura del lodazal en que se arroja dej^ondose rendir ciegamente por las sugerencias de una pasi^on desentrenada, es importante y de buen ejemplo; pero los medios de que se vale el autor para dar de un modo indirecto lecci^on tan grave, no son todos del mejor gusto. Con^ocese desde luego que *Odette* se ha engendrado en la fantas^oa de un poeta versad^osimo en el conocimiento del efecto teatral, como lo acreditan las escenas finales del primer acto, y que sabe herir con energ^oa las cuerdas sensibles del coraz^on. Producciones de esta ^ondole necesitan m^os tal vez que las de otra especie ser interpretadas por artistas capaces de interesar y conmover a los espectadores.

Esta fortuna ha tenido ahora en Madrid el drama de que se trata. Interpretando el car^octer de Odette con la verdad y el profundo sentimiento que la distinguen, Eleonora Duse ha conseguido un gran triunfo: ha puesto en acci^on el *si vis me flore* de Horacio, haciendo part^ocipe al auditorio de su emoci^on y de sus l^ogrimas. Flavio Ando la secunda dignamente caracterizando con gran maestr^oa la noble figura del Conde de Clermont Latour, y ambos arrebatan al p^ublico en entusiasmo, ya en la magn^ofica escena final del acto tercero, ya en casi todas las del ^oltimo. Los dem^os actores, y muy en particular la Srta. Grammatica y los

Sres. Zampieri, Galliani y Cortesi, dan a sus respectivos papeles el conveniente colorido.

Mucho deploro no haber podido asistir a la única representación que se ha dado hasta ahora de *La moglie di Claudio*, traducción del drama en tres actos escrito en francés por Alejandro Dumas, hijo.

Cuando hace algún tiempo leí esta extravagante producción del afamado dramaturgo, me pareció de todo punto abominable y la tuve por delirio de una imaginación calenturienta. En iguales términos la juzgó el público parisiense, el cual la rechazó desde luego de modo muy expresivo. Aun los críticos más apasionados del autor se mostraron severísimos con ese engendro donde se amontonan cuantos desvaríos es capaz de soñar el amor a lo insólito y a lo falso.

Duélome, pues, nuevamente de que Eleonora Duse, que según personas de mucho entendimiento y de muy buen gusto hace prodigios en el odioso papel de Cesarina, malgaste las fuerzas de su inteligencia en infundir vida y aliento a tan desdichadas creaciones.

La *moglie di Claudio* se ha salvado en Madrid de un gran fracaso, a juicio de cuantos la han visto, merced al superior talento de su intérprete (M. Cañete, "Nuestros teatros", 30/04/1890: 266-267).

22/05/1890

La comedia en tres actos titulada *Francillon* debida a la pluma de Alejandro Dumas, hijo, fue recibida en París con grande aplauso cuando se representó por vez primera en el Teatro Francés la noche del 17 de Enero de 1887. La prensa periódica discutió allí entonces con cierto ardor la idea fundamental de ese poema, encontrando algunos críticos muy contestable su verosimilitud; pero todos estuvieron conformes en creerlo digno de la fama del autor, ya por el arte con que éste ha combinado el argumento, ya por la profunda naturalidad de su chispeante diálogo. Tal es la obra que ha ofrecido al público de Madrid la compañía italiana de Eleonora Duse inmediatamente después de *La mujer de Claudio*.

Hijas de un mismo padre ambas producciones, hay sin embargo entre una y otra grandísima diferencia. *La mujer de Claudio*, en quien se ha querido ver (con extraviada fantasía impropia del más vulgar sentido crítico) una especie de símbolo patrió de la acción, y en la cual está reñido el austero idealismo del héroe con la inhumana ferocidad del invento que ha de proporcionarle gloria y riqueza, es un drama donde todo se halla fuera de las condiciones de la vida real y cuya extraña inverosimilitud raya en términos repulsivos o monstruosos. *Francillon* es obra menos extravagante; no disuena tanto de lo que pasa o puede pasar en el mundo, aunque tenga también mucho de excepcional y extraordinario en el pensamiento que le da ser y en el carácter de sus principales interlocutores. Del prurito de plantear y resolver tesis morales y sociales que se transparenta o adivina en casi todas las creaciones escénicas de Dumas, y que es uno de los principales distintivos de su dramaturgia, tampoco está exenta *Francillon*; pero en esa obra la tesis se subordina en cierto modo a lo que exigen elementos más humanos y más artísticos.

Uno de los literatos que dan ahora mayor lustre con el mérito de sus juicios a la crítica francesa opina que "la tesis moral comunica siempre, dígame lo que se diga, interés muy penetrante a los dramas de Dumas"; que por ese concepto "viven tales dramas, no sólo con la vida de sus personajes, sino con el alma

entera del escritor, que se agita en ellos interiormente". Para ese ingenioso crítico las obras del célebre dramaturgo basadas en tesis morales hacen mucho más que interesarnos y conmovernos; logran "remover del todo nuestra conciencia en sus profundidades más íntimas". Hasta qué punto deba estimarse como exacta semejante aseveración es cosa muy discutible, pues no se funda en reglas de carácter universal, sino en la percepción o predisposición personal del crítico, y acaso en la simpatía o en la admiración que le inspira el autor de las obras a que alude. De mí sé decir (y puedo asegurar sin equivocarme que no soy único en apreciar de este modo el hecho en cuestión) que no hay drama de Dumas que por la circunstancia de exponer o desarrollar una tesis moral cualquiera me haya producido ese gran efecto. Antes bien me figuro que el interés que a veces despierta en el alma *Francillon* estriba, según ya he dicho, en que suele anteponer a las exigencias simbólicas de la tesis las de la realidad, y por consiguiente las de la emoción dramática.

Otro compatriota de Dumas, también crítico muy estimable, tiene por cosa averiguada que el argumento de *Francillon* era conocido del público antes de aparecer esa comedia, por arrancar del mismo punto de partida y desenvolver con exactitud el mismo dato general del vaudeville de Labiche rotulado *Si jamais je te pince!* Confrontar esas producciones para hacer ver que existen entre ellas diferencias capitales, no obstante el gran parecido de su idea constitutiva, me llevaría demasiado lejos. Prescindiendo, pues, de la originalidad de *Francillon*, porque no hace a mi propósito apreciarla aquí, apuntaré de pasada cuál es la tesis moral y social que más o menos directamente le ha servido de fundamento.

Sabido es que en el matrimonio los deberes de ambos cónyuges son recíprocos, y que por tanto la misma obligación tiene la mujer de guardar fidelidad al marido que el marido de ser fiel a su consorte. Pero como la sociedad juzga comúnmente las infidelidades de ésta con más rigor que las de aquél, y se muestra tan severa con la una como indulgente con el otro, la comedia a que me refiero se dirige a condenar esa injusta desigualdad de apreciación, a sostener de un modo implícito que, siendo la fidelidad conyugal obligación mutua, tiene la mujer a quien engaña su marido el derecho de pagarle en la misma moneda.

A pesar de la ruda franqueza con que Dumas procede en el desarrollo dramático de sus tesis morales, en *Francillon*, de igual suerte que en *La Princesse Georges*, se ha limitado a plantear la que ha herido su fantasía, sin ocuparse en defenderla como en otros casos análogos. A su claro ingenio no podía obscurecerse que, aun estimando indiscutible el hecho de ser moralmente iguales las faltas de la mujer y las del marido, hay razones muy poderosas para explicar o cohonestar el distinto criterio con que se las juzga. Fuera de que la falta que uno comete en daño de otro no autoriza al dañado para desquitarse hiriendo por los mismos filos. Derívase, pues, del empeño de desarrollar tesis morales en la acción de los poemas escénicos, prefiriéndolas a la sencilla verdad de la naturaleza, cuánto hay de exagerado y de falso en la comedia a que se refieren estos renglones, y muy particularmente en el carácter de *Francillon* y en el de su esposo. Salva, no obstante, los escollos nacidos de esa carencia de verdad la gran maestría del diálogo, escrito con tan superior talento que disimula o hace olvidar completamente las inverosimilitudes de la fábula.

En la ejecución de esta obra, como en la de todas aquellas en que ha intervenido hasta el día, Eleonora Duse ha desplegado sus dotes de actriz digna a todas luces de admiración. El mérito que más avalora a esta insigne artista consiste en el profundo y minucioso estudio que hace de los personajes que interpreta; en la prodigiosa naturalidad con que se los asimila, identificándose con ellos de un modo que se confunde con la realidad. Gracias a ese arte supremo, Eleonora logra encubrir el esfuerzo artístico y dar a las figuras dramáticas sello de espontaneidad que las muestra a los ojos del espectador como seres verdaderos. Este raro don, que es sin duda alguna el más inapreciable de cuantos deben adornar a quien se consagra a la escena, tiene siempre en el teatro suma importancia; pero más aún cuando se aplica al desempeño de obras semejantes a *Francillon*, donde es necesario que el talento de la actriz haga desaparecer, a fuerza de habilidad, los errores en que ha incurrido el poeta. Recordando de qué modo representó en esta corte Sarah Bernhardt el difícil y escabroso carácter de Francillon, se comprenderá todavía más claramente la exactitud de las anteriores observaciones. En ese juicio comparativo la ventaja está de parte de la actriz italiana, no sólo por la variedad de matices con que borda ese papel, sino por la delicadeza y buen gusto con que excede en él a la famosa artista francesa.

El caballero Flavio Andó hace laudables esfuerzos por vencer las dificultades que ofrece el extraño e ingrato carácter de Luciano de Riverolles, y no redunda poco en su elogio el que lo consiga. También merecen especial mención, por el acierto con que interpretan sus respectivos papeles, las señoritas Grammatica y Giannini, y los Sres. Galliani, Zampieri, Mazzanti, Bonivento y Micoli, y más tal vez el señor Cortesi (el criado Celestino) que en sus escenas del acto segundo fue aplaudido con gran justicia.

A *Francillon* ha seguido en el elegante coliseo de la calle del Príncipe la comedia en cinco actos y en prosa titulada *Amore senza stima*. Debida a la pluma del fecundo Pablo Ferrari, esa comedia es la única del moderno repertorio italiano que figura en el anunciado aquí de Eleonora Duse. Compuesta con los principales elementos de *La moglie saggia* de Goldoni, pero no extraña a la índole del novísimo drama francés, la obra de que se trata fue escrita en el otoño de 1868 para la compañía de Morelli, y se representó por primera vez aquel año mismo en el teatro San Benedetto de Venecia. A pesar de la intriga fraguada por los émulos o enemigos de Ferrari para echarla por tierra la noche del estreno, *Amore senza stima* logró salir triunfante después de muy reñida batalla. La relación que hace el autor de las zozobras y angustias que experimentó esa noche con tal motivo, me parece interesante; por eso la traduzco a continuación de estas líneas, persuadido de que no desagradará a los lectores conocer episodio tan curioso.

El complot (dice Ferrari) estaba organizado perfectamente: un gran grupo de adversarios colocado en medio de la platea, y otros dos grupos, uno a cada lado, comenzaron a meter ruido desde el primer acto. La mayoría del auditorio, sorprendida, fastidiada, turbada por esas demostraciones hostiles, permanecía distraída y disgustada, abandonándome así al rencor de mis enemigos.

En el segundo acto fue creciendo el estrépito, y cuando cayó el telón al finalizar ese acto hubo una verdadera tempestad. "Perdí la paciencia: y debo decir que me indignaba menos la hostilidad de aquella corta minoría (que siquiera tenía el valor de sus sentimientos) que el silencio pasivo y casi pavoroso de la entera masa del público, que se dejaba imponer la ley por una treintena de gritadores".

Subí al escenario, resuelto a ordenar que 110 prosiguiese la comedia; pero el aspecto abatido de Morelli y de sus artistas, atónitos por caída tan inesperada, y el desaliento de aquél viendo comprometido un trabajo en el cual había fundado muchas esperanzas, me hicieron mudar de propósito.

- ¿Queréis que combatamos? -dije resuelto a los artistas.

-¡Sí, sí! -respondieron en coro, porque al ver mi valor habían recobrado el suyo.

-Pues bien; entonces, vamos allá. Apuntador, esté usted pronto a saltar trozos de diálogo, y hasta páginas enteras, según las señas que yo le haga. Señores actores, atiendan ustedes a salir y entrar cuando se lo indique. Se trata de llegar a la escena entre la mujer y la querida; si llegamos a ella, liemos vencido. Cada uno a su puesto; ánimo, y arriba el telón". El telón se alzó, y en seguida volvió a comenzar en el patio la borrasca.

Cómo discurrieron las primeras escenas de aquel tercer acto; qué cosa dijeron los actores, qué cosa hicieron, juro que ni el público, ni ellos, ni nadie lo sabe. Yo empujaba a los artistas para que saliesen o les indicaba que se entrasen; yo hacía señas al apuntador para que saltase pronto las páginas; y adelante, adelante, hasta que al fin llegó el momento de la famosa escena y de hacer salir para representarla a la señorita Pía Marchi, que estaba a mi lado entre bastidores más muerta que viva.

-Ya hemos llegado -le dije; -media batalla está vencida; vaya usted a vencer la otra media. ¡Valor y sangre fría! -Y la empujé a fuera.

La señorita Marchi, con un valor que nadie le habría supuesto en edad tan juvenil, afrontó al público maravillosamente. Dio cinco o seis pasos adelante, y se paró como si dijese: -¡Ahora tenéis que habéros las conmigo!

Hízose de repente profundo silencio, que pareció a la joven artista de buen augurio, y comenzó a recitar. Dos minutos después una salva de aplausos generales, fragorosos, prolongados, hacía comprender a la actriz y al autor que habían ganado la batalla. Aún hubo alguna ligera tentativa de repetir la desaprobación; pero el público se había ya recobrado, y con un grito unánime exclamó: "¡A la calle! ¡Bandidos! ¡Silencio! ¡A la calle!" Desde aquel punto, sólo hubo aplausos y llamadas al proscenio. Yo, sin embargo, no quería dejarme ver; y aunque me llamaron con insistencia durante los actos tercero y cuarto, no hubo modo de hacerme salir a las tablas. Pero en el acto quinto, en la escena del veneno, que la señorita Marchi y Monti recitaron como nadie podría hacerlo mejor, me dejé aplacar y salí.

Renuncio a pintar la cortés y afectuosa acogida, verdaderamente veneciana, que el público me dispensó cuando aparecí en el escenario. Jamás daré al olvido las emociones que experimenté aquel día.

Esta expresiva narración demuestra que todo el mundo es país, como decía nuestro agudo satírico el célebre Larra, tan popular bajo el seudónimo de *Fígaro*, y que donde quiera dan las pasiones bastardas ruines frutos. Aun no llegando a la envidiable condición de obra maestra, *Amare senza stima* es una comedia en la que no hay lunares o faltas que disculpen (dado que esa manera indigna de proceder fuera disculpable en ningún caso) la dañada intención de sus odiosos reventadores. Así lo ha patentizado el buen sentido de la generalidad del público, en Italia y en cuantas naciones se ha representado esa obra, para vergüenza de los desdichados o ignorantes que se gozan en vilipendiar el mérito ajeno.

Los principales defectos del poema cómico en cuestión provienen en su mayor parte de haberse atendido Ferrari estrictamente a lo que había hecho Goldoni en

La moglie saggia, utilizando los mismos elementos y valiéndose de iguales recursos. Pero este procedimiento, que a veces no está muy conforme con las actuales exigencias de la creación dramática, le ha sugerido también la más hermosa escena de *Amore senza stima*: la del tercer acto entre la Marquesa Inés y la Condesa Livia, que salvó la obra en su estreno, y que desarrolla superiormente la sorda lucha que sostienen en la comedia de Goldoni la Condesa Rosaura y la Marquesa Beatriz en la escena vil del acto segundo. Como hace algunos años tuvimos el gusto de aplaudir en el Teatro de la Comedia el nitrito artístico de Pía Marchi, no vacilo en considerar justo el elogio que Ferrari le tributa. Pero son tales los primores de ejecución con que Eleonora Duse pone en relieve las bellezas de esa escena capital de *Amore senza stima* y las que abundan en varias de su último acto, que acaso ninguna actriz haya conseguido rayar a la misma altura en el interesante papel de Livia. La señorita Giannini ha estado menos acertada que otras veces en el de la Marquesa Inés, al que no da el colorido que le conviniera. En cambio Ando caracteriza con maestría el del Conde Hércules, discretamente secundado por los demás actores.

La comedia de Sardou traducida al italiano con el título de *Facciamo divorzio!* es una de las obras teatrales que han corrido entre nosotros mejor suerte, pues la hemos visto bien representada en su idioma nativo; interpretada en el nuestro atinadamente por María Tubau; en el habla de Camoens, con intérpretes de tan gran talento como Lucinda y su marido Furtado; y en italiano, desempeñando el papel de protagonista la simpática Pía Marchi. Para poner el sello en Madrid a las bienandanzas de esa afortunada producción, era menester que nos obsequiara con ella Eleonora Duse, y así se ha verificado. Cuanto se diga en elogio de la naturalidad, de la gracia, de la pudorosa coquetería con que la egregia actriz avalora el caprichoso carácter de Cipriana, será inferior a lo que merece su talento. El público la recompensó con calorosos aplausos durante el curso del poema, y sobre todo en las bien imaginadas escenas del acto segundo, donde en buena lógica termina la acción, estirada y alargada para producir en el tercer acto un cuadro inútil que tiene mucho de grotesco. Ando matiza con extraordinaria verdad y sumo arte el papel de marido de Cipriana, y Galliani se hace aplaudir en el de Ademaro por la vis cómica con que le da ser, sin arrastrarlo al terreno de la caricatura (M. Cañete, "Nuestros teatros", 22/05/1890: 315-318).

30/05/1890

Tan afortunada como la obra de Sardou a la que acabo de referirme, ha sido en Madrid la comedia de Alejandro Dumas, hijo, titulada *Le Demi-Monde*. Traducida a nuestra lengua superiormente por D. Luis Valdés, la compañía que dirige Mario la ha ejecutado en esta corte multitud de veces con gran satisfacción del público. En ella da nuestro citado compatriota el conveniente colorido al carácter de Olivier de Jalin sin que le venza ninguno de los mejores artistas extranjeros que lo han puesto en relieve, y Sánchez de León alcanza en el papel de Nanjac el más brillante de sus triunfos. También hemos visto ese poema representado en portugués admirablemente por la inolvidable Lucinda Simoes y por Furtado Coelho, y la compañía italiana de Eleonora Duse acaba de darle viva expresión en su armonioso idioma, consiguiendo aplausos muy merecidos.

No repetiré aquí las observaciones con que antes de ahora he manifestado en estas columnas lo que pienso acerca de esa comedia de Dumas. Atendiendo al espíritu que la informa y el carácter que la distingue, presumo que las principales causas del éxito que aun obtiene son la habilidad desplegada en el artificio de la fábula, en la combinación de los efectos escénicos y en el giro del diálogo, y el aire de verdad que le comunican los buenos actores que la interpretan. Para hacer más comprensible el fundamento de este dictamen recordaré algo de lo que han dicho, al hablar de *Le Demi-Monde*, escritores ilustres de la misma patria del autor, a los cuales no tacharán nuestros fanáticos modernistas de atrasados ni de retrógrados.

Cuando se estrenó la comedia de Dumas a que me refiero, un literato y periodista francés, de los que han obtenido en el presente siglo mayor fama, dio de este modo cuenta del éxito al principiar su notable juicio crítico de dicha obra: "No sé que haya tenido nunca en el teatro comedia alguna entrada más triunfal y fulgurante que *Le Demi-Monde*. ¡Qué transportes, qué aclamaciones, qué embriaguez! La simpatía estaba en el aire. Un estremecimiento de placer corría por toda la sala; los aplausos mismos no tenían el sonido de los éxitos vulgares, sino el de marcha triunfal; saludaban el advenimiento de un poeta que va a reinar en la escena por derecho de conquista. Después de tres victorias tan clamorosas y de tal alcance, la prueba es ya completa; ya se ha ganado la palma. El teatro ha encontrado un maestro, y la comedia moderna sabrá en adelante a quién hablar".

A esta entusiástica manifestación añade luego: "*El Demi-Monde* que Alejandro Dumas acaba de descubrir con tanto brillo, es todo un mundo; es una luna social que cambia de igual modo que la luna visible, y que gira como ella en torno de un mundo superior reverberando penosamente su luz. Allí viven con equívoca existencia seres que han perdido la estimación inseparable de la virtud: mujeres sin marido, grandes señoras decaídas, aventureras disfrazadas, caballeros de industria, jugadores empedernidos, vividores fraudulentos; y todo esto vegeta, florece, brilla, se extingue, sube, baja, aparece y desaparece al azar, unos volviendo a caer en el abismo de la miseria, otros reconquistando la tierra firme, si no las alturas. Un viento de desorden sopla en esa zona ambigua que flota, cambia de forma, renueva a cada instante sus pobladores, y tiene la anomalía y la excentricidad de las cosas anfibas. En apariencia, sus costumbres, sus modales, su exterioridad y su lenguaje son idénticos a los de la sociedad más distinguida; pero acercaos y veréis aparecer las hendiduras, resaltar las disonancias, resquebrajarse los barnices, hacerse traición las falsas posiciones, mostrar las fortunas escandalosas el cardenillo que las corroe, desarrollar sus miasmas impuros las corrupciones acicaladas. Entonces os sentís en una atmósfera de mentira, en un centro de avería y de cuarentena, y casi echáis de menos el vicio enérgico y el desnudo impudor de las clases ínfimas". Tal es la gente non sancta, la extraña sociedad que Dumas pinta en *Le Demi-Monde*.

El empeño de sacar a plaza esa gente, de retratar esa sociedad y esas costumbres, retrato que causó desde luego viva impresión, no solamente por su novedad, sino por el arrojo de quien lo trazaba, ¿supone en realidad un progreso del arte cómico, sea cual fuere la destreza del artífice? Oigamos lo que a este propósito estampa otro literato francés de los que ahora meten más ruido, el famoso innovador Emilio Zola, pontífice máximo de la moderna escuela naturalista.

Haciendo gracia al celeberrimo dramaturgo por que consiente en estudiar la vida de un modo experimental, se expresa de esta manera; "La desgracia es que no aporta a ese estudio el desinterés del observador. Todas sus observaciones están falseadas y desnaturalizadas por miras paradójicas y por un sistema preconcebido. Casi nunca se eleva a la esfera de lo humano, circunstancia que restringe singularmente sus producciones. Lejos de ello, se estaciona en la sociedad; de lo cual es testigo su obra maestra *Le Demi-Monde*, que ya apenas se comprende, y que causará estupefacción a nuestros nietos. Molière vive, porque ha pintado el hombre entero. Dumas no podrá vivir, porque se ha encerrado en la pintura de un caso particular, de cierta clase de hombres y de mujeres cuyos modos de ser se modifican con las costumbres". De acuerdo con este dictamen de Zola, juzgo que uno de los vicios radicales del teatro francés contemporáneo, que da hoy la norma al de las demás naciones, estriba en otorgar mayor importancia a casos particulares nacidos de costumbres transitorias, que a los perennes e inmutables elementos de las pasiones y de los caracteres humanos. No solamente *Le Demi-Monde*, que es una de las mejores comedias de Dumas, y que ha contribuido acaso más que otra ninguna a determinar el rumbo del drama moderno, sino todas las producciones representables del mismo autor, y gran parte de las de Sardou, que ahora comparte con él la primacía en el aplauso universal, van por ese camino extraviado. Fuera, pues, injusto considerarlas como un progreso en la esfera de la creación dramática.

Nada que se funda en bases efímeras puede tener vida perdurable, por grande que sea el ingenio que lo aderece, y menos aún cuando ese ingenio se deleita en reproducir de un modo convencional o arbitrario personajes y costumbres de moral equívoca que no merecen semejante honra. El arte, observa profundamente el ilustre filósofo Guyau (y no es esta la vez primera que llamo la atención de los lectores hacia observación tan oportuna), "debe escoger su sociedad en interés común de la estética y de la ética". La sociedad que escogen los dramaturgos de la novísima escuela, para presentarla sin rebozo a la faz del público, es precisamente lo contrario de lo que debiera ser, porque ofrece siempre malos ejemplos que se procura disimular o dorar con el artificio de la habilidad artística. Considerándolo así, he dicho antes que a esa habilidad y a la inspiración de los actores de mérito que interpretan obras como *Le Demi-Monde* se debe muy principalmente que todavía consigan triunfos tales producciones, a pesar de los maléficos gérmenes que las hacen antipáticas.

Para demostrar la exactitud de la precedente indicación no hay argumento más poderoso que recordar lo que han hecho en los dos papeles principales de *Le Demi-Monde* Eleonora Duse y Flavio Andó. Por diverso camino que otros artistas, pero partiendo siempre de la observación de la Naturaleza (hasta el punto de dar color de verdaderos a rasgos que tienen mucho de inverosímiles), la gran actriz italiana y su distinguido compañero el Sr. Andó, no sólo han conseguido que el público pase por alto las deficiencias morales y humanas del poema de Dumas, sino encubrir con el manto de su arte supremo las de los demás intérpretes de la obra.

Nada más escabroso, nada más difícil que dar vida y relieve al carácter de la Baronesa d'Ange por lo mismo que, a través de su aspecto de gran señora, ha de aparecer hasta cierto punto su índole de aventurera. En la lucha que sostiene para ocultar su pasado y conseguir enlazarse a un joven de elevada posición e inmaculada honradez, Eleonora Duse hace prodigios de naturalidad,

de delicadeza y de buen gusto, que el público aplaude con fervoroso entusiasmo. También ha sido aplaudido calorosamente Flavio Ando, por el acierto con que comunica aires de realidad al carácter de Olivier de Jalin que no está exento de escollos. Los demás actores hacen esfuerzos laudables, sobre todo el Sr. Zampieri, encargado del simpático papel de Nanjac; pero no siempre logran llegar a la altura necesaria. A este joven actor, a quien no faltan condiciones para representar con fuego y brío papeles de enamorado, le convendría no precipitarse tanto al hablar. Su extremada rapidez de dicción es causa de que muchas veces el público no perciba con claridad lo que dice, lo cual redundará en contra suya.

Si hubiera de atenderme a lo que exige el honor debido a un poeta dramático de la importancia capital de Shakspeare, necesitaría consagrar a su Antonio y Cleopatra mayor atención y juicio más extenso que a las piezas del moderno repertorio ejecutadas últimamente por la compañía de la Duse. Mas no siéndome ya posible hacerlo, habré de contentarme con exponer brevemente mi opinión sobre la susodicha tragedia y sobre su famosa intérprete.

Antonio y Cleopatra pertenece al número de las producciones más desordenadas y más endebles del insigne trágico inglés, de quien decía Samuel Johnson:

*When learning triumph o'er her barb'rous focs
First rear'd the stage, immortal Shakspeare rose.*

La prueba de que han pensado de esa obra lo que yo pienso entusiastas admiradores del gran poeta, se encontrará fácilmente examinando los diferentes juicios de casi todos cuantos han estudiado y justipreciado sus inmortales creaciones. De otro modo, ¿habría hecho de ella caso omiso en su excelente libro titulado *Shakspeare et son temps* un hombre tan profundo conocedor del teatro shakesperiano, de tanto saber y de tan buen gusto como Guizot? Esto no quiere decir que en *Antonio y Cleopatra* falten rasgos dignos de la poderosa fantasía y del maravilloso conocimiento del corazón que avaloran los poemas del autor de *Otelo* y de *Hamlet*; pero entre el mérito de estas tragedias y el de la que pinta los amores de la famosa reina de Egipto y del triunviro Marco-Antonio hay no poca diferencia.

Claro está que a las obras dramáticas escritas en la época de Shakspeare no se les puede pedir razonablemente la regularidad y el orden que ahora se exigen, porque el estado del arte escénico era entonces muy distinto y los poetas gozaban de una libertad que apenas se concibe hoy día. Sin embargo, esa libertad se extrema en *Antonio y Cleopatra* de un modo que la hace parecer abusiva, dado que en un mismo acto cambia multitud de veces el lugar donde se desarrolla la acción, ya circunscribiéndose a diversos puntos de una misma ciudad, ya saltando desde Roma a Alejandría, para volver a saltar momentos después desde esta población a los alrededores del campo Miseno.

La traducción, o mejor dicho, la condensación que ha hecho el arreglador italiano del poema de Shakspeare procura obviar tales inconvenientes, bien que no haya podido evitarlos todos, agrupando con habilidad las escenas capitales de la obra inglesa y armonizándolas en lo posible con el gusto moderno, sin desnaturalizar su geimino carácter. Esta difícil labor merece, a mi ver, cumplido elogio, porque ha hecho viable una tragedia que tal como se encuentra en su original, y a pesar de las bellezas que la esmaltan, sería inadmisiblemente actualmente, o correría grandes riesgos, aun en los teatros de Inglaterra.

¿Por qué, pues, ha elegido la Duse esta producción, y no otras de Shakespeare, para comunicarle en las tablas el atractivo de su talento? Sin presumir de adivino me figuro que ha debido escogerla, tanto por la fidelidad con que reproduce el carácter de Cleopatra, cuanto por lo bien que se acomoda ese carácter a las peculiares condiciones de su inspiración artística.

A pesar de la confusión que reina en dicha tragedia; no obstante lo mucho que suelen dificultar la marcha de su acción episodios innecesarios, lo que hay en ella de más esencial deja ver siempre la fuerza creadora del genio que le ha dado ser. Demuéstranlo claramente la enérgica grandeza, la exactitud histórica, la profunda verdad humana que resplandece en sus figuras más importantes, esto es, en Cleopatra, en Antonio. Como en otras ocasiones en que ha buscado para argumento de sus poemas sucesos notables de la antigua historia de Roma, Shakespeare ha tenido por primitiva fuente de inspiración en el caso a que me refiero las narraciones de Plutarco, y ha utilizado diestramente las vigorosas líneas con que traza el historiador griego en su Vida de Antonio el extraño carácter del triunviro y el no menos extraño de la astuta y sagaz reina de Egipto. Esas narraciones, a las que ha debido Shakespeare rasgos brillantes de sus tragedias romanas *Coroliano* y *Julio Cesar* le han servido, al componer *Antonio y Cleopatra* para fundar en sus noticias la pintura de los principales interlocutores, y hasta le han suministrado la poética descripción que en el acto segundo hace Enobarbus a Mecenas y a Agripa de los términos en que Cleopatra se presentó por primera vez al arrebatado y mujeriego caudillo romano. Esa descripción, que en el original inglés está en verso y empieza diciendo:

The barge she sat in, like a burnish'd throne,

es traducción casi literal de la escrita por Plutarco en la *Vida de Antonio* antes mencionada.

En la ejecución de esta tragedia, que a pesar de sus defectos pertenece al que hoy se denomina con razón gran arte, ha obtenido la Duse uno de sus legítimos triunfos, sobre todo en las magníficas escenas del acto segundo con el Esclavo mensajero. He dicho ya que la egregia actriz ha debido mirar con cierta predilección esa obra, por lo bien que se ajusta a sus facultades el carácter de Cleopatra. Cuantos la hayan visto representar el susodicho acto segundo y las escenas finales del poema comprenderán sin esfuerzo alguno la verdad de mi aseveración.

Vestida con admirable propiedad, Eleonora Duse muestra desde luego en la gracia seductora de su fisonomía y en el fuego de sus ojos que ha estudiado y comprendido superiormente el carácter de la heroína que representa. Elevándose a la majestad de la tragedia en todo el curso de la obra, huye, no obstante, de caer en el amaneramiento propio de la declamación altisonora, y se inspira constantemente en la verdad de la Naturaleza. Es imposible retratar de una manera más conforme con la realidad, y al mismo tiempo más artística, los sentimientos que la agitan al oír el mensaje del Esclavo. No cabe mayor verdad en los transportes de indignación o de júbilo a que la impulsan las noticias que le trae. Pero donde acaso se manifiesta mejor, aunque con menos brillantez, el profundo estudio que ha hecho del carácter que interpreta, es en el acto de la muerte. A varias personas ilustradas ha parecido que muestra en ese momento alguna frialdad, que muere con demasiada placidez. Esa placidez es, sin embargo, signo evidente de lo bien que ha estudiado la materia. “A continuación de un festín (dice el Conde de Segur en su Historia

romana refiriéndose a la Reina egipcia), habiéndose retirado al fondo de su palacio, aplicó a su seno un áspid oculto en una cesta de frutas: en seguida un letargo dulce y profundo, librándola de las cadenas del vencedor inflexible, puso fin a su vida y a sus desgracias”.

El papel de Marco Antonio no es muy a propósito para las peculiares condiciones de Flavio Andó, más apto para interpretar pasiones y caracteres del drama moderno que figuras de sabor clásico y de cierta grandeza trágica. Los demás actores hicieron esfuerzos recomendables. Injusto fuera no mencionar especialmente al que representa el papel del Esclavo, el cual secunda muy bien a Eleonora Duse. La obra se ha presentado en escena con gran propiedad en trajes y en decoraciones (M. Cañete, “Nuestros teatros”, 30/05/1890: 334-335).

22/06/1890

El Teatro de la Comedia, que en estos últimos años ha sido el predilecto de las personas de buen gusto (merced a los laudables esfuerzos de su inteligente director, a la índole de su repertorio y al acierto con que se ejecutan en él las obras), ha seguido gozando en la temporada actual el favor de los amantes del verdadero arte dramático. Débese tan no interrumpida predilección, honrosa para la sociedad que lo frecuenta, no solamente a la circunstancia de ser hoy el único donde se rinde culto a la poesía representable que no está en pugna con los fueros de la inspiración artística, sino también, y muy en particular, a las extraordinarias condiciones de la insigne actriz que figura al frente de la compañía italiana.

Próximo el día en que ésta habrá de abandonarnos; siendo ya poquísimas las veces que por ahora tendremos el gusto de admirar en Madrid a Eleonora Duse, daré principio a la presente indicación de las últimas obras que se han aplaudido en el elegante coliseo de la calle del Príncipe consignando el hecho de haber sido cada una de sus representaciones nueva ocasión de envidiables triunfos para la artista incomparable. Grande era la fama de que vino precedida; pero ahora, con más razón y fundamento que al principio de la temporada, puede asegurarse que la pregonera del mérito jamás ha ensalzado el de nadie con mayor justicia. Para llegar a la altura en que brilla Eleonora Duse, la más notable quizá de cuantas actrices honran hoy la escena, no bastan el talento, el estudio, ni las facultades físicas necesarias para sobresalir en el teatro; se necesita, además, la maravillosa intuición, el don casi divino de penetrar en el fondo del alma para descifrar el misterio de los caracteres, de las pasiones y de los sentimientos humanos, a fin de reproducirlos y retratarlos fielmente con la mágica verdad y el persuasivo encanto de la naturaleza viva. Esa peregrina intuición, ese don supremo, siempre raro y excepcional, es el más brillante distintivo de la inspiración dramática de Eleonora Duse.

Porque el público de esta corte lo ha comprendido así, dando alta muestra de cultura; porque ha sentido desde luego el poderoso influjo del genio artístico de la gran actriz veneciana, ha estado, en cuantas obras le ha visto representar, pendiente de sus labios, de sus ojos, de los expresivos movimientos de su fisonomía, en laque se refleja lo que siente o se deja adivinar lo que piensa. Antes de ahora lo he dicho, y no me cansaré de repetirlo, porque a mi ver ese mérito es uno de los mayores del artista dramático y acaso el menos común, aun tratándose de actores que nada tienen de vulgares : tanto o más que por la fuerza poética de su inspiración y por la imponderable flexibilidad de su genio,

tan singular en la comedia como en la tragedia y en el drama, Eleonora se distingue entre todas las actrices famosas de nuestros días por el inapreciable atractivo de su profunda naturalidad. A la admiración que insensiblemente despierta en el alma del auditorio el prodigioso trasunto de la realidad humana que ofrece en cuantas obras interpreta, debe el gran dominio que ejerce en el ánimo del público. Identificándose siempre con el personaje que toma a su cargo representar, se diversifica en la expresión de los afectos según la índole especial de los diversos caracteres.

Así logra que el espectador se connaturalice con ella hasta el punto de olvidar que lo que pasa ante sus ojos es una mera ficción. De ello tenemos pruebas repetidas en toda clase de producciones. Dígalo, si no, el acierto con que ha puesto en relieve las principales situaciones del drama de Octavio Feuillet traducido al español con el título de *La novela de la vida* y más literalmente al italiano con el de *Il romanzo di un giovane povero*.

Eco de ciertos críticos de la vecina República, la mayor parte de los nuestros ha dado en la flor de desestimar las obras del esclarecido ingenio francés autor de *Alicia* y de *Dalila*, porque no subordina su inspiración a las exigencias del falso u odioso naturalismo que impera en el teatro universal y que se deleita en sacar a plaza pasiones abominables. Precisamente porque huye de tan mal camino, porque además es un escritor de talento fino y flexible, según la frase de Zola, polo opuesto de sus ideas, estimo dignas de consideración y de aplauso las creaciones dramáticas de Octavio Feuillet. Sean cuales fueren los defectos que encuentren en ellas aristarcos dcscontentadizos, ni el más exigente podrá desconocer, siempre que juzgue las cosas con mediana exactitud, que en todas hay algo merecedor de alabanza, ya por la hermosura del fondo, ya por la verdad de los caracteres, ya por el interés y el vigor de las escenas culminantes.

A beneficio del caballero Flavio Andó, director de la compañía, se ha representado también en dicho teatro *Il Padrone delle ferriere*, obra de Jorge Ohnet dividida en cuatro actos y cinco cuadros. Estrenada en París el 15 de diciembre de 1883, tuvo un éxito más lisonjero aún que el de la novela del mismo título, de donde sacó su drama el propio autor, bien que aquélla hubiese obtenido gran boga entre los lectores aficionados a poemas que no perviertan ni torturen. Alguien ha escrito que Ohnet, cuyo mérito principal consiste en el ingenioso artificio, en el enredo interesante de las fábulas que inventa o combina (dado que no sobresale por el ingénito vigor que crea seres humanos capaces de competir con la realidad, ni por las prendas del estilo, que a veces suelen encubrir graves defectos), ha tomado a Julio Sandeau sus héroes y sus simpáticas heroínas, sin imitarlo en el bien decir, y a Octavio Feuillet su gran mundo convencional. Aunque el arte de Ohnet sea inferior de suyo al de ingenios como Emilio Augier o como el mismo Feuillet, que a pesar de su decantado convencionalismo penetra en los arcanos del corazón con paso más firme que casi todos los apóstoles y sectarios de la novísima escuela naturalista, no merece ser tratado con la especie de compasivo desdén con que aprecian sus cualidades críticos de cierta fama. Dotes hay en algunas producciones de Ohnet que las hacen dignas de aprecio, y que disculpan u obscurecen sus deficiencias, juzgadas con sañudo rigor por los adeptos del realismo.

Al número de las obras capaces de cautivar al espectador, interesándole y conmoviéndole sana y profundamente, corresponde *Le Maître de forges*

rotulada en italiano *Il Padrone delle ferriere*. Hace algunos años la compañía de Mario representó ese drama en el nuevo teatro de la Princesa, traducido al español con el título de *Felipe Derhlay*. Los artistas lo interpretaron allí con mucho acierto, especialmente Cepillo y la inolvidable Mendoza Tenorio, y el público lo acogió tan bien como en todas partes, sea cualquiera el idioma en que se haya representado. Cuando una pieza dramática logra interesar y hacerse aplaudir sin intermitencias en pueblos de diversa índole y de gustos diferentes, fuera injusto tenerla por despreciable, y más aún suponer que no está en armonía con las pasiones o sentimientos humanos de carácter sincero y universal. En la interpretación de *Il Padrone delle ferriere* ha tenido Eleonora Duse momentos sublimes de inspiración. Es imposible expresar de un modo más verdadero la lucha que experimenta en el alma Clara de Beaulieu cuando la abandona su prometido el Duque de Blygny por enlazarse con la rica Atenaida, y la violencia con que, ya por celoso despiques, ya por consideraciones de familia, se decide a entregar su mano a Felipe Derhlay, que ciegamente la adora. La altivez con que rechaza después de las nupcias al que esperaba tocar la felicidad suprema; el efecto que van causando en su alma de un modo insensible la digna entereza y el delicado proceder del maltratado consorte; la efusión con que al fin reconoce la inmensa diferencia que existe entre la interesable condición del Duque y la superioridad moral del hombre generoso a quien ha herido injustamente con su desvío; el amor que al cabo siente por el honrado Felipe y que la impulsa a interponerse entre el noble industrial y su poco digno adversario, dan ocasión a la egregia artista para hacer visible una vez más el valor de sus peregrinas facultades. También caracteriza Andó con gran tino al héroe de la fábula de Ohnet, manifestando lo que vale el talento artístico, demostrando que no es necesario apelar a exageraciones de mal gusto para encadenar el ánimo del auditorio. Los demás actores contribuyen con laudable celo al buen éxito del drama (M. Cañete, "Nuestros teatros", 22/06/1890: 395-398).

30/06/1890

No es *Dionisia* de las obras más sobresalientes de Alejandro Dumas, hijo, aunque abunde en rasgos propios del gran talento del autor y tenga sobre otras de sus producciones representables el mérito de ofrecer a la consideración del público ejemplos menos aciagos. Como casi todas las del famoso ingenio, que al decir de sus compatriotas ocupa hoy el primer lugar entre los dramáticos franceses, ingenio de quien infundadamente asegura el corifeo del naturalismo que pertenece a la escuela idealista de Jorge Sand (siendo así que la índole y el gusto de ambos difieren mucho), *Dionisia* incurre en el vicio de desleír el argumento en diálogos que a veces tienen el encanto de la naturalidad y se desarrollan con sumo arte, pero que en otras ocasiones se hacen fatigosos y perjudican notablemente a la concentración del interés. Merece, con todo, mayor estimación que otras piezas de Dumas, porque el asunto, según ya he dicho, no respira la atmósfera corrompida o malsana en que viven y se desenvuelven creaciones muy famosas del mismo autor.

Salvo la exageración en los caracteres y en la pintura de las costumbres, que constituye uno de los principales distintivos del teatro contemporáneo, y a pesar del vicio de desleír los elementos del drama en largos diálogos, por el prurito de filosofar en ellos con ciertos pujos de enseñanza paradójica, *Dionisia* produce sano interés, y le causaría mayor si el poeta no se distrajesse y

extraviase embarazando con disertaciones innecesarias la activa marcha de la acción.

Separándose un tanto del camino que habitualmente le parece preferible, a juzgar por la índole de sus fábulas dramáticas y por el sello propio de las figuras que más se deleita en sacar a luz, Dumas presenta en *Dionisia* caracteres tan simpáticos, tan nobles como el del Conde Andrés de Bardannes el de su hermana Marta, y el del honrado Brissot por no hablar sino de los principales personajes. La misma heroína del poema, Dionisia Brissot de cuya inexperta juventud y amor entrañable había abusado un compañero de infancia jurándole unirse a ella para siempre con lazo matrimonial y faltando sin conciencia a tal juramento), llevada de la gratitud y el cariño debidos al Conde que solicita desposarse con ella, sacrifica su inclinación, su bienestar, la brillante posición en que anhela colocarla el hombre digno que la adora, por no faltar a la obligación imprescindible de proceder honradamente.

Los que presumen que el rasgo hermoso y delicado de confesar al Conde la mancha que la deshonra, conocida únicamente de su madre y del seductor Fernando de Thauzette procede en parte de celos, a consecuencia de haber éste pedido a Marta por esposa, desconocen el alma de Dionisia tal como la ha concebido y retratado Dumas. A mi modo de ver, los celos no tienen parte ninguna en confesión tan dolorosa y terrible. Atendida la moral elástica de ciertas gentes de aliora, y la facilidad con que anteponen como cosa natural y aceptable la conveniencia egoísta del interés a los impulsos del corazón guiado por sentimientos más generosos, no es de extrañar que quien piensa de tal suerte busque explicación al sacrificio que se impone Dionisia en móviles menos elevados que los que a él la inducen.

Semejante juicio calumnia hasta cierto punto a la heroína del drama y a su creador, que esta vez ha tenido el buen gusto de imaginar una figura escénica merecedora de simpatía por su honradez y por su desgracia.

Al oír Brissot de boca de su propia hija la confesión que hace al Conde, no ya cediendo al ímpetu de los celos, sino para impedir que la hermana de su apasionado bienhechor se enlace con un hombre tan indigno como Fernando; al sentirse herido en su honra por la falta de la infeliz a quien había dado el ser y a la que amaba con toda la vehemencia de que es capaz el tierno corazón de un buen padre, rechaza y execra a la desventurada Dionisia; y cuando poco después de recibido tan crudo golpe se encuentra frente a frente con el seductor, cuando está a punto de ahogarlo en el arrebató de su furia, se rehace súbito y lo rechaza, concediéndole una hora de término para que repare el mal causado y le pida la mano de Dionisia. Esta magnífica escena con que termina el tercer acto de la obra, por su sobriedad, por su energía, por la verdad humana que entraña, es una de las situaciones dramáticas más hermosas, por no decir la mejor, de cuantas ha inventado Dumas.

Después de escena tan admirable palidece mucho el último acto, y no se resuelve la difícil situación en que se encuentran los interlocutores con el brío necesario ni con la claridad y la lógica que fueran de apetecer. Así y todo, ni aun en ese acto final, un tanto pálido con relación al precedente, se ve desmentida la buena índole moral del poema, cosa rara y excepcional en las producciones dramáticas del célebre autor.

Eleonora Duse pone en relieve con poesía encantadora la interesante figura de Dionisia. Es imposible determinar con más delicadeza, con más verdad, con mayor lujo de bellos matices los encontrados sentimientos que la agitan y la

sorda lucha que experimenta en el alma. Cuanto se diga en elogio de la insigne actriz será menos de lo que merecen su inspiración, su talento, su especial manera de sentir y de expresar lo que siente. El simpático papel del Conde es uno de los que Andó interpreta con mayor tino y con perfección más acabada. La medida con que deja ver la pasión que abriga y el temor de ofender con ella a la mujer que adora; la dignidad con que procede cuando pide la mano de Dionisia, cuando conoce su falta, y en los demás trances que siguen hasta la crisis final, son claro ejemplo del talento del actor y del profundo estudio que ha hecho del carácter del personaje. Merecen también consideración por su acierto en esta obra la Srta. Giannini y el joven Zampieri (la señora de Thauzette y su hijo Fernando) y la Srta. Cottin, que representa discretamente el papel de Marta de Bardannes. Pero quien exige especial mención es el Sr. Mazzanti, el cual pone en relieve con el conveniente colorido el interesante papel de Brissot interpretándolo con la verdad y energía que requiere, sobre todo en la grandiosa escena final del acto tercero.

Formando contraste con esta clase de dramas, se ha puesto en escena después de *Dionisia* la linda comedia de Goldoni titulada *La Locandiera*. Estrenada en Venecia el Carnaval de 1753, esta producción es una de las mejores y más ingeniosamente desarrolladas del abogado veneciano. Al apreciar el mérito de tan egregio poeta cómico y la influencia que ejerció en el teatro de su país, el ilustre escritor Pablo Emiliani-Giudici se expresa de este modo en su notable *Storia della letteratura italiana*: “Cuando el culto público vio transportada la naturaleza al teatro, pintados los caracteres con tintas verdaderas, desenvueltos los afectos con lenguaje propio y natural, desterradas la ampulosidad y la extravagancia, separada la mezcla de los elementos teatrales, purgada la comedia del desaliño que la deslucía y reducida a su verdadera índole, se avergonzó de la comedia del arte, la abandonó al mal gusto del estúpido vulgo, y saludó en Goldoni al regenerador de la literatura cómica en Italia”. El mismo historiador asegura que a tales circunstancias debió aquél ser considerado por su nación “como soberano maestro de la comedia”, y por los filósofos “como sabio corrector de las costumbres”.

El influjo de Goldoni no se limitó a los diversos estados en que a la sazón estaba dividida Italia. Muchas de sus comedias se tradujeron al español tan pronto como salieron a luz, y en Francia mismo, tan justamente pagada de su Molière, se aplaudieron y ensalzaron las sencillas obras del cómico insigne hasta por hombres como Voltaire, que en aquella época ejercía en su país despóticamente el imperio literario. Hoy las fábulas escénicas ideadas por el célebre abogado véneto parecen comúnmente frías o cándidas, por haberse acostumbrado el paladar del público a manjares fuertes o picantes y gustar más de pimienta y mostaza que de huevos moles.

A pesar de la radical variación que han experimentado las costumbres y el gusto desde que Goldoni dejó de existir, *La Locandiera* se oye siempre con delicia, y muy particularmente cuando se interpreta con la perfección y la unidad de conjunto con que la han representado ahora en el elegante coliseo de la calle del Príncipe. El argumento de esa obra no puede ser más sencillo: una pupilera no menos honrada que hermosa, y tan astuta como conviene al tráfico de que vive, tiene por huésped en su casa a un caballero que se vanagloria de despreciar las mujeres y de no rendirse jamás al encanto de sus atractivos.

Mirandolina (que así se llama la Locandiera), acostumbrada a verse mimada y solicitada hasta por personas de alta clase, como el Marqués de Forlipopoli y el Conde de Alba Fiorita que se alojan en su casa, herida por las brusquedades del Caballero de Ripafratta, enemigo acérrimo de la mujer, se propone cautivarlo. Para llegar a ese fin emplea tal arte que tarda poco en conseguirlo. Rendida la asediada fortaleza, merced a los certeros disparos, a la graciosa travesura y a los ingeniosos resortes que pone en juego la seductora Mirandolina ésta se burla de los rendimientos amorosos del que se creía inexpugnable y resuelve contraer matrimonio con Fabricio, camarero de la locanda.

Refiriéndose a esta fábula cuyo fundamento es tan sencillo, pero en la cual rebosa el ingenio por todas partes y hay caracteres que revelan atento y profundo estudio del natural, decía el autor en la noticia preliminar dirigida a los lectores, con que enriqueció la obra de que se trata en la hermosa edición veneciana de todas las suyas impresa en 1761: “Estoy por decir que entre cuantas comedias hasta ahora he compuesto es esta la más moral, la más útil, la más instructiva”. Apreciábala de tal suerte Goldoni, porque a su juicio *La Locandiera* “es una escuela que enseña a huir los peligros para no sucumbir en las caídas”. Actualmente los problemas sociales o humanos que se plantean o se intentan resolver en los poemas representables son de otra especie y tienen mayor alcance y trascendencia. Fáltales, no obstante, el atractivo con que enamoran a toda clase de espectadores comedias semejantes a la de Goldoni a que me refiero. Algo de lo que pasa en ella debió acontecer al autor, cuando en la referida noticia preliminar exclama ingenua y sinceramente: “Pluguiese a Dios que yo mismo hubiera podido mirarme a tiempo en ese espejo, porque así no habría visto que se reía de mi llanto alguna bárbara locandiera”.

Cuando en 1857 vino a Madrid Adelaida Ristori (con cuyo extraordinario talento artístico sólo han podido a veces rivalizar entre las actrices españolas que he conocido desde que tengo uso de razón Joaquina Baus y Teodora Lamadrid), la incomparable Medea, la estatuaria Gamma, la poética Francisca de Rimini obtuvo en *La Locandiera* uno de sus triunfos más envidiables. Dada la majestad épico trágica de la figura, de la voz, de todo lo que caracterizaba principalmente a tan maravillosa actriz, considerábase imposible que sus facultades se acomodaran a la sencilla naturalidad y a la gracia picaresca indispensables para poner en relieve con exactitud el astuto y malicioso carácter de Mirandolina. Todavía, no obstante, vive en mi memoria el recuerdo de la impresión que me produjo en la comedia de Goldoni. Aún me figuro estar viéndola y admirándola. Aún me parece oír el ruido de los aplausos que arrebató al dar vida en las tablas, con donosura incomparable, a la sagaz pupilera creada por el abogado veneciano.

Este vivo recuerdo de lo que hacía en *La Locandiera* la gran Ristori me ha hecho comprender más claramente el valor de lo que ejecuta en esa obra Eleonora Duse. Analizar lo que realizan en la escena los artistas de superior genio dramático, y analizarlo de modo que se haga perceptible al lector como si estuviera viéndolo, es, a lo que entiendo, cosa punto menos que imposible. En esa dificultad, en esa imposibilidad estriba la mayor desgracia del actor, que no deja detrás de sí nada por donde puedan los futuros formar exacta idea de su inspiración y de su arte. El de Eleonora Duse en la comedia de Goldoni llega a ultimada perfección. ¡Qué ingenuidad, qué gracia, qué malicia la suya en las diversas situaciones que exigen el empleo desemejantes cualidades! ¡Con qué

deliciosa amenidad presta vida a los intencionales diálogos que constituyen el principal hechizo de *La Locandiera!* Quisiera tener la pluma de oro de los grandes escritores para describir con exactitud lo que no acierto a explicar. Baste añadir que el público, encantado, subyugado por la singular finura del genio cómico de la insigne artista, no se ha cansado de aplaudirla en todo el curso de la obra. A la belleza que Eleonora consigue realizar en la escena podrían aplicarse los elegantes versos que Monti dirige a encarecer la hermosura universal:

Delta mente di Dio candida figlia,
Prima d'Amor germana, e di Natura
Amabile compagna e meraviglia.

Andó consiguió también justos y reiterados aplausos interpretando con peregrino acierto el carácter del Caballero di Ripafratta, secundado dignamente por Mazzanti (el Marqués de Forlipopoli) y por el actor encargado del papel de Conde de Alba-Fiorita, cuyo nombre siento mucho no recordar en este momento.

El martes 10 del actual se puso en escena a beneficio de la Duse la obra en cinco actos, escrita por los Sres. Meilhac y Halevy, titulada *Froufrou*. Hace algunos años vi representar esa obra a la célebre Sarah Bernhardt, que aun estaba en la plenitud de sus ya decaídas facultades, y que en los primeros actos me pareció tan admirable como desdichada en los últimos, sobre todo en la muerte, que espectadores y críticos solían poner en las nubes. Esta circunstancia me induce a deplorar el no haber podido asistir a ninguna de las dos únicas representaciones que ha dado Eleonora de esa producción, porque presumo que en sus dos últimos actos la actriz italiana habrá excedido notablemente a la francesa, de gran talento sin duda, pero afectada y amanerada, por lo común, en las situaciones trágicas (M. Cañete, "Nuestros teatros", 30/06/1890: 411-414).

15/07/1890

Tres obras que aún no había representado en esta corte la gran artista italiana han puesto fin a la serie de funciones con que durante cerca de dos meses ha deleitado en el Teatro de la Comedia a cuantos profesan amor al arte y rinden tributo de admiración al mérito indiscutible.

Esas tres obras son *Una visita de bodas*, pieza en un acto de Alejandro Dumas, hijo; *Fedora*, drama de Victoriano Sardou, y la comedia en tres actos, no incluida en el repertorio anunciado al público, escrita en italiano por Aquiles Torelli con el título de *Scorollina*. Sobre todas ellas haré aquí algunas observaciones para completar brevemente las que me ha sugerido la compañía dramática cuya ausencia deploran las personas de buen gusto.

El argumento de *Una visita de bodas* está cimentado en algo que es en el fondo verdadero, pero que tiene mucho de antipático y de excepcional. En las sugerencias del sensualismo, en la ceguera del amor propio, en la carencia de rectitud y de sentido moral caben sin duda las iniquidades más odiosas. En tal concepto es posible que un hombre de alma pervertida e incapaz de sentir el amor que finge, abandone a la mujer que le ha hecho dueño de su albedrío y que ha tenido la debilidad de entregarse a él movida por pasión ardiente y sincera, para unirse en matrimonio con otra mujer, faltando a sus compromisos y deberes, teniendo en poco el cariño de la que tanto le amaba, hiriéndola, sin sombra de remordimiento, en su honra y en su corazón. Por desgracia, de ese

modo de proceder hay más de un ejemplo en la sociedad que nos rodea. Lo que no es tan común, aunque sea dable y quepa en caracteres ajenos a sentimientos delicados, es hallar personas del refinado egoísmo y de las singulares condiciones del señor de hombre cuya moral acomodaticia se manifiesta en la glacial indiferencia con que asegura que la mujer amante que ha hecho por él sacrificios tan costosos es de las que se poseen, pero no de aquellas con quienes uno se desposa; el galán al uso, que rompe con ella después de haberla envilecido, hastiado torpemente de su fidelidad y ternura, muda de bisiesto cuando le hacen entender que no existía semejante fidelidad, y que al mismo tiempo que aparentaba Lidia tenerle por único amor, se, había entregado a otros hombres. Al saber esto, que la haría despreciable y aborrecible a los ojos de toda persona honrada, siente Cygueroi despertarse con extraordinaria vehemencia el deseo de poseer de nuevo a la triste víctima de sus desdenes. Agujoneado por grosero apetito, lleva el desvarío de la sensualidad hasta el punto de proponer a la amante despreciada que huya con él, mostrándose dispuesto a abandonar a su mujer y a su hijo para reanudar las antiguas relaciones. El hecho es irracional; pero ya he manifestado anteriormente que lo considero posible, porque no hay torpeza ni maldad de que no sean capaces sin el menor escrúpulo gentes desmoralizadas.

Cuando se estrenó en París *Una visita de bodas* dijo el crítico Saint-Víctor que Alejandro Dumas, con arte tan consumado como cruel, disecciona ante el público en ese poema un corazón gangrenado. Y aunque a juicio de aquel famoso escritor no deben ofrecerse al público espectáculos de esa especie, ya porque “la literatura concluye donde empieza la patología” ya porque “el análisis de un carácter no debe usurpar las atribuciones de la disección”, ya, en fin, porque “hay tipos y cosas de que el escritor debe abstenerse como el israelita del cerdo y el Brahma del paria”, hay que convenir en que debe efectivamente ser consumado el arte que Dumas despliega en tal obra, pues a favor de él consigue que los espectadores digieran un manjar de índole tan repulsiva, que no rechacen la profunda inverosimilitud con que *Una visita de bodas* desenvuelve, su pensamiento fundamental.

A riesgo de ser cansado he de repetir que los elementos constitutivos de esa espinosa producción, bien que excepcionales y de gran rareza, son esencialmente posibles para vergüenza y desdoro del linaje humano. Menos posible me parece, por no decir imposible, que pasen las cosas en el mundo (aun dado que los personajes que figuran en la comedia entrasen de lleno en la realidad) del modo que las arregla y combina el autor de fábula tan extraña. El arte de que habla Saint-Víctor, y que prueba con este ejemplo lo que he dicho ya repetidas veces, esto es, que Alejandro Dumas tiene el mal gusto de complacerse en pintar con deplorable exageración seres y costumbres de mala ralea, es sin duda arte consumado; mas no en lo que atañe al plan ni a la ordenación de los acontecimientos del drama, de todo punto inverosímiles, sino en lo tocante al diálogo, cuyas condiciones son de tal belleza que disimulan o hacen olvidar por completo las faltas e inconvenientes capitales de la obra. Por lo demás, estoy completamente de acuerdo con el crítico francés cuando asegura que ni el más aciago pesimismo admitiría el axioma que se deduce del argumento de la comedia en cuestión; es decir, “que los hombres no son celosos porque están enamorados, sino están enamorados porque son celosos”, y que *Una visita de bodas* “es menos un drama que una operación implacable hecha por un cirujano irónico”, lo cual, dicho sea con perdón de

Alejandro Dumas, está fuera del camino que conduce a la realización de la verdadera belleza artística.

Si Eleonora Duse no hubiera dado tantas pruebas de su admirable inspiración y gran talento en las diferentes producciones que ha representado en Madrid, su manera de interpretar *Una visita de bodas* habría bastado para elevarla al pináculo del arte. Prescindiendo de los mil primores que ejecuta en el curso de la acción, dando color de realidad y de naturalidad aun a los rasgos más exagerados e increíbles, el acento con que dice en voz baja a su fiel amigo Lebonnard que es una estúpida la esposa de su antiguo amante, y el modo de expresar el desprecio que éste le inspira cuando llega a persuadirse completamente de que había estado rindiendo culto en su corazón a un ídolo de cieno indigno de ser amado, equivalen a un poema lleno de encanto y de poesía. También Andó, felicísimo intérprete del carácter de Lebonnard, presta color y aires verdaderos a las escenas menos lógicas y naturales, consiguiendo muchos y merecidos aplausos. El joven Zampieri hace esfuerzos recomendables en el difícil y antipático papel del voluble Cygneroi, que es sin duda el que ha representado mejor durante la temporada.

En uno de mis anteriores artículos observé que a pesar del injusto menosprecio con que hablan actualmente de Scribe los críticos y los poetas transpirenaicos, porque en las obras de tan aplaudido autor no se presentan descarnadamente las cancerosas llagas que hoy son el elemento en que se inspira la dramaturgia de nuestros vecinos, los ingenios que ahora gozan mayor popularidad, así en Francia como en las demás naciones donde sus obras se representan, ponen en juego a cada paso recursos semejantes a los que empleaba aquél, y buscan el efecto escénica mediante la combinación del artificio dramático, habilidad que atribuyen como único mérito de dudosa importancia al creador de *La calumnia* y de *El arte de conspirar*. Hasta los mismos poetas que han alcanzado nombradía blasonando de trascendentales reproductores de la realidad viviente, siguen con mal encubierto disimulo el rumbo del fecundísimo escritor que maltratan y deprimen, figurándose que predilecto del que imperaba en la escena hace medio siglo, nadie podrá presumir que imitan sus procedimientos. A este número pertenece, acaso más que otro ninguno, el afamado autor de *Dora*.

No es Sardou tan dado como Dumas a filosofar en el teatro, ni a plantear o resolver en las tablas problemas ajenos a las peculiares condiciones de la creación artística. Pero aunque no procure ahondar tanto como su ilustre competidor en los misterios del alma para investigar el origen de ciertos fenómenos sociales o meramente afectivos (que sobre ser, por dicha, raros, nunca serán de buen ejemplo), de vez en cuando empuña el látigo de la censura para fustigar vicios o errores comunes, tirando la piedra a tejado conocido, valiéndose de personificaciones o alegorías en consonancia con la índole especial de los hombres y de las cosas que trata de ridiculizar o de hacer aborrecibles. Ejemplo es de ello *Rabagás*, en quien muchos presumieron ver salientes rasgos característicos del celeberrimo Gambetta. Ejemplo es también, considerado desde otro punto de vista, el drama que intitula *Dora*, donde condena y pone en relieve las indignidades que practica el tenebroso espionaje, real o supuesto, de que se han creído victimas los franceses en su lucha con los alemanes.

Un famoso escritor compatriota de Sardou, y de ideas nada sospechosas para los apasionados del moderno naturalismo, dice que *Dora* es de aquellas

producciones en las cuales se puede sorprender con mayor facilidad el secreto de los procedimientos habituales del autor. Según el crítico y novelista a que me refiero, en las obras de dramaturgo tan aplaudido hay siempre dos partes muy distintas, que podrían denominarse el marco y la acción: y aunque reconoce que el argumento de *Fedora* ha suministrado al poeta escenas de gran efecto y situaciones interesantísimas; aunque declara imparcialmente que es muy dramática la horrible lucha del marido noble y patriota que el día mismo de su matrimonio cree haberse desposado con una mujer indigna; aunque elogia como es debido la magnífica escena del tercer acto entre Andrés, Teckli y Fayrolle (escena maravillosamente conducida y en sumo grado conmovedora), toma pie de la estructura especial del drama en cuestión para criticar de un modo implacable la especie de receta a que se ajustan casi siempre los poemas escénicos de Sardou. Esa receta consiste en hacer dos actos primeros divertidos y un tanto fuera de la acción; en anudar y desarrollar en los dos siguientes el pensamiento dramático, y en desenlazar la obra en un acto quinto a manera de vaudeville. Algo exagerado me parece este dictamen, pero no deja de tener fundamento. Excuso, pues, apuntar aquí otras consideraciones relativas al poema de que se trata, por no reproducir lo que ya he dicho acerca de él en diversas ocasiones.

La representación de *Fedora* proporcionó hace algunos años un gran triunfo en el mismo Teatro de la Comedia a la compañía italiana de la Marini. Esta excelente actriz, y más aún el malogrado actor Cerezza, arrancaron en esa producción multitud de aplausos y fueron secundados muy hábilmente por todos los demás artistas. Créase, por tanto, difícil que los que han representado ahora el drama de Sardou llegasen a la misma altura, exclusión hecha de la Duse. Injusto fuera, no obstante, desconocer que si el caballero Flavio Andó no excede a Cerezza ni borra el grato recuerdo de la elegancia y el buen gusto que le distinguían, tampoco se queda inferior a él en la manera de concebir el carácter del personaje, ni en la profunda emoción con que determina expresivamente la hermosa escena del tercer acto a que antes hice referencia. En cuanto a la Duse, me limitaré a decir con un diario de esta corte que *Dora* no puede tener mejor intérprete; que si Sardou le ha visto representar esa obra, comprenderá que el fruto de su inspiración se abriga y magnifica merced al talento de la incomparable actriz, en cuyo delicado físico "parece imposible que pueda albergarse tan gran cantidad de genio".

Uno de los poetas dramáticos más fecundos que hoy tiene Italia es el joven napolitano Aquiles Torelli, autor de la comedia en tres actos y en prosa titulada *Scrollina*. De él conocíamos ya otra producción de mérito nada común, el original e interesante drama *I Mariti*, que hace dos años representó aquí con singular perfección la compañía del egregio e inolvidable Novelli. *Scrollina* dista mucho de la importancia moral y filosófica de *I Mariti* y de *La Moglie* y de otras piezas en que Torelli acredita sus excelentes cualidades de autor dramático; pero todavía está más lejos de merecer la injusticia con que algunos críticos de esta corte aseguran que el público no ha logrado ver en ese poema ninguna dote recomendable.

Cierto es que hay en dicha obra notables defectos de plan y no pocas inverosimilitudes; pero la creación del carácter de la protagonista, carácter lleno de espontaneidad, de gracia, de alegría y de juventud, basta para obscurecer tales defectos y para patentizar lo infundado de semejante juicio. De otro modo, mal podría la Duse realizar en ella los prodigios con que tuvo al público

embobado, sacándolo a cada instante de sus casillas y haciéndole prorrumpir incesantemente en aplausos estrepitosos. Los mismos que juzgan tan mal la comedia de Torelli convienen en que no hay palabras en el vocabulario de los elogios para ponderar la perfección con que la gran actriz ejecuta ese papel eminentemente cómico. En el ha demostrado Eleonora la extraordinaria flexibilidad de sus facultades y de su talento, no menos aptos para conmover y aterrar al espectador, que para deleitarlo y regocijarlo con hechizo insuperable. Reciba, pues, la insigne artista, a quien tan noblemente tan honrado con su aprecio y admiración S. M. La Reina Regente y S. A. R. la Serma. Sra. Infanta D^a María Isabel, amantísimas del arte y dispuestas siempre a sublimar el mérito verdadero, no sólo nuestro cariñoso saludo de despedida, sino la viva expresión del sentimiento que nos ha causado su ausencia. ¡Ojalá volviéramos a tener la dicha de verla y admirarla de nuevo en los teatros de Madrid! Entretanto, envidiemos a los ilustrados catalanes que la tendrán en Barcelona otra vez durante el próximo mes de septiembre, y que podrán apreciar así con más amplitud el poderoso atractivo de su peregrina inteligencia.

Al despedirse de esta corte con un rasgo generoso y caritativo, Eleonora Duse ha hecho más grata su memoria y ha puesto más en relieve la hermosura de su corazón (M. Cañete, "Nuestros teatros", 15/07/1890: 19-22).

30/07/1890

Discutiendo hace años en defensa propia con el diputado Guerrzoni acerca de las peculiares circunstancias del arte y de la crítica, decía el célebre poeta y erudito profesor italiano Josué Carducci, refiriéndose a la cultura intelectual de sus compatriotas: "nosotros somos y queremos ser modernos. Ahora bien, la literatura que desde hace dos siglos ha dado y sigue dando al pensamiento moderno las formas más lógicas y más fáciles, no hay que dudarlo, es la francesa. Por la literatura de Francia han pasado y se han mezclado las diversas corrientes del genio moderno". Esta observación del exaltado e impío cantor de Satanás, sobre tener mucho de exacta, explica de un modo indirecto por qué la literatura francesa ha ejercido en nuestros días influjo tan poderoso en los pueblos cultos, y muy particularmente en lo que atañe a la poesía dramática. Sin embargo, esa influencia nacida de las causas que Carducci apunta, y que se ha hecho sentir hasta en naciones de la iniciativa y del profundo saber de Alemania, ¿ha sido un bien o un mal para el teatro, único punto a que ahora voy a referirme? ¿Ha contribuido a engrandecerlo y realzarlo, o lo ha puesto en camino de perdición y de muerte? Siendo la literatura francesa la que ha dado al pensamiento moderno las formas antes referidas; habiéndose mezclado en ella las diversas corrientes del genio moderno, ¿ha llegado en la esfera de la poesía representable al ápice de perfección que era de esperar, merced a esas peregrinas circunstancias? Mucho habría que discurrir para ventilar tales asuntos de un modo que no dejase lugar a la menor duda, por lo mismo que son muy complejos y que se prestan a tantas interpretaciones cuantas son las distintas maneras de apreciar el arte, según la variedad de gustos o el intolerante exclusivismo de las diferentes escuelas. Pero aunque no sea dado tratar con la debida amplitud cuestiones tan complicadas en los reducidos límites de un artículo como el presente, me han de permitir los lectores indicar algo que pueda servir para esclarecerlas o ilustrarlas.

Lo primero que necesitaría larga explicación, si hemos de saber con exactitud de qué se trata, es el sentido en que deben tomarse las frases de Carducci relativas al pensamiento y al genio modernos, especies vagas e indeterminadas que cada cual puede interpretar como le parezca. De mí sé decir que no acierto a comprender su verdadero significado, porque ni hay en nuestros días un pensamiento que sirva de norma en todas partes a los productos de la inteligencia y al que hayan de ajustarse uniforme y constantemente las varias manifestaciones del modo de ser social, ni alcanzo a descubrir en qué consisten las cualidades intrínsecas ni cuáles son la virtualidad y el carácter del que denominan genio moderno. Sea de ello lo que fuere, cumple observar, de acuerdo con el fin a que principalmente se dirigen estos renglones, que no obstante el predominio universal que ahora ejerce la dramaturgia de nuestros vecinos y el influjo de las favorables circunstancias que han contribuido a proporcionárselo ; a pesar del progreso artístico efectuado en la forma externa del poema representable y de sus pujos de trascendentalismo filosófico-social, la dramática francesa contemporánea no es superior a la del siglo XVII.

La literatura escénica, lo mismo que las demás cosas del mundo, ha experimentado grandes alternativas en el curso de los tiempos, y ha tenido por consiguiente épocas de esplendor y épocas de decadencia. Con las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides y con las comedias de Aristófanes y Menandro llegó a su apogeo en la antigua Grecia, sin que posteriormente haya vuelto a florecer de igual modo en aquella tierra clásica del arte. Plauto y Terencio, imitando y traduciendo las inspiraciones de la musa helénica, elevaron la comedia en Roma a la más alta cumbre de su grandeza, y después de ellos se desvaneció casi por completo el teatro latino y pasó de los fulgores de un claro día a las sombras de la noche más oscura. Durante la Edad Media, en cuyos albores agonizaba o moría la decadente dramaturgia pagana, la inspiración escénica volvió a nacer en los templos católicos, animada de diverso espíritu; pero sus primeros pasos son trabajosos y difíciles, como de un arte en embrión, y tarda siglos en recobrar el vigor y las condiciones artísticas que tuvo en la antigüedad y de que rara vez se encuentran asomos en los tiempos medios.

Hija primogénita del renacimiento desarrollado en Europa a la caída del Imperio bizantino, la risueña Italia, que había rivalizado con los monumentos épicos de Grecia y Roma en el maravilloso poema de Dante Alighieri, llega en las postrimerías del siglo XV y primeros años del XVI, desde las representaciones sacras y el Ezzelino de Albertino Massato, bosquejo imperfecto a la manera del drama clásico antiguo, a las comedias del cardenal Bibbiena, de Maquiavelo, de Ariosto, de Cecchi, de Grazzini, y de otros muchos. Con ellas eleva la poesía teatral a un grado de relativa perfección, que no alcanzaba entonces en parte ninguna, y da la pauta que se apresuran a seguir los dramaturgos de otras naciones, como lo acreditan la *Propaladia* de nuestro famoso extremeño Torres Naharro, impresa en Nápoles en 1517, y siglo y medio más adelante, en época de mayores adelantamientos, las imitaciones de un cómico de la importancia de Molière. Desde entonces apenas han sobresalido en aquella península más autores dramáticos de fama que Goldoni y Alfieri. Ni las tentativas de Manzoni en el *Carmagnola* y el *Adelchi*, ni las tragedias de Monti, de Fóscolo, de Silvio Pellico y de Nicolini han logrado constituir en nuestro siglo un teatro nacional

como debía esperarse del pueblo que imitando los clásicos Plauto y Terencio enseñó a todos el camino de la comedia moderna.

En Inglaterra nada puede equipararse a las prodigiosas creaciones de Shakespeare, que todavía sigue siendo la más alta gloria de la literatura británica, y el cual no ha tenido allí sucesores dignos de él, aun contando entre ellos al más reciente autor de *La escuela de La maledicencia*. A fines del siglo pasado y a principios del presente ponen el teatro alemán a inconmensurable altura Goethe y Schiller; pero ninguno de cuantos poetas han escrito después obras representables en aquel emporio de ilustración ha logrado colocarse al nivel de tan insignes maestros.

En España tenemos también claros ejemplos de estas alternativas de esplendor y decadencia en la vida del teatro. A la gloriosa época simbolizada principalmente en Lope de Vega y en Calderón de la Barca, siguió el lastimoso decaimiento del siglo XVIII; y aunque en los primeros años del actual brilló con luz propia el astro de Moratín, pugnando por sacar a la escena patria del vergonzoso abatimiento en que la tenían los Comellas, los Nifos y los Moncines, y dejándonos en *El sí de las niñas* un modelo acabado de lo que debe ser la comedia de costumbres naturalista de buena ley, el teatro español siguió en lamentable penuria hasta que en 1835 llegó a consumarse el triunfo de la renovación romántica. Gracias a ella vivió en gran auge algunos años la dramática española, merced a las inspiradas creaciones del Duque de Rivas, de García Gutiérrez, de Hartzenbusch y de otros ingenios. De ella nacieron, para enriquecer el teatro nacional con poemas de alta inspiración y gusto exquisito, el inolvidable Adelardo López de Ayala y el insigne Manuel Tamayo, que ha tiempo desertó voluntariamente de la escena donde había logrado tantos y tan legítimos triunfos, cuando su poderoso numen estaba más en vigor y hubiera podido más fácilmente fortalecerla y honrarla.

De las anteriores indicaciones se deduce que no es ventajoso el estado actual de la literatura dramática, y que en todas las naciones cultas, sin excluir a Francia cuyo imperio la despotiza, se encuentra por una causa o por otra en lamentable decadencia. Tal vez de esa circunstancia haya nacido el irritante desdén con que ahora hablan de ella ciertos críticos transpirenaicos, poniéndose en abierta contradicción con la importancia que le han concedido siempre filósofos, preceptistas, literatos y poetas de incontestable autoridad. Para que pueda apreciarse con exactitud el que a mi me parece craso error de esos célebres escritores, traduciré al pie de estas líneas algo de lo que exponen acerca del punto a que me refiero.

“El teatro (dice Barbey d'Aurevilly en el prefacio de su obra titulada *Le Théâtre contemporain* que salió a luz hace dos años) es el tirano moderno. Afirmase él mismo en ello jactanciosamente, por el órgano de aquellos que lo consideran como la obra más bella del humano espíritu, y hasta aquí ningún crítico se ha sublevado contra esa pretensión intolerable y ridícula, ni le ha dado el mentís que merecía”. En su afán de deprimir la dramaturgia, el notable escritor a que aludo asegura que todo el mundo encarece el mérito de ingenios tales como Esquilo, Sófocles, Aristófanos, Shakespeare, Calderón, Corneille, Racine, Molière y Beaumarchais; pero que es probable que el, genio de esos celebrados poetas hubiera brillado más y se hubiese mostrado más grande aún “no sometándose a las reglas estrechas y uniformes del teatro, o lo que es peor, a los gustos siempre groseros y a las pasiones siempre estúpidas de los

públicos de más talento”. La exageración de suposiciones de esta especie está demasiado visible para que sea necesario detenerse a evidenciarla.

“La inferioridad esencial del teatro (añade el mismo Barbey d'Aurevilly) pone al arte dramático por debajo de las demás formas del pensamiento. Tomadlas todas. Recorred todo el registro del espíritu humano, desde el poema épico, que es la novela de los pueblos primitivos, hasta la novela, que es el poema épico de los pueblos modernos, y veréis si la dramática, dadas las conveniencias por que se rige, no es la menos profunda, la menos completa y la menos poderosa por sí de las altas composiciones literarias... El arte dramático es el resultado de un conjunto de cosas que no son él mismo: necesita al actor o al cantor; necesita las decoraciones, todos los encantos intermedios que van del pensamiento a los sentidos”. Esto, en lo cual se piensa ver un rasgo determinante de la inferioridad del teatro, tiene explicación mucho más satisfactoria. Los poemas dramáticos viven por sí mismos con vida propia como la epopeya, como la novela, como todos los demás géneros literarios, sin necesidad de recurrir a esos elementos auxiliares de que se vale únicamente para el acto de la representación. Leed, si no, cualquiera de las inmortales tragedias de Shakespeare o de Corneille, de Lope de Vega o de Tirso, de Moliere o de Moratín, y veréis que no necesitan ningún auxilio para deleitaros con el atractivo de su hermosura. Hoy no se representan ya ni las tragedias de Esquilo, ni las comedias de Aristófanes o de Plauto, ni muchas otras producciones escritas expresamente para la escena; y sin embargo, las personas de buen gusto las saborean en la lectura con el deleite que causa siempre la belleza artística, y con interés igual, cuando no mayor, al que puede despertar en el alma otra clase de poemas. Lejos de ser signo de inferioridad el empleo de los recursos en que el crítico francés se figura verla, es a mi juicio elemento de la superioridad que han reconocido muchos doctos en la creación dramática, porque sirve para producir simultáneamente en el crecido número de espectadores que se reúnen en los teatros, impresiones y efectos más eficaces, más directos, más vivos que los que recibe el lector de obras literarias de diversa índole aislado en la soledad de su gabinete.

Otro crítico de los que hoy gozan en París alto renombre, el célebre Julio Lemaitre, asegura que el teatro “es una representación de la vida que conviene a las sociedades todavía jóvenes, a los pueblos que no han salido de la infancia”. Según ese ingenioso escritor, “el teatro estaba en su lugar en los tiempos y en los países en que el libro apenas existía, donde las creaciones de los poetas no podían comunicarse a la multitud sino a favor de recitaciones públicas y de espectáculos; razón por la cual la invención de la imprenta hubiera debido acabar con él”. Más exagerado aún que Barbey d'Aurevilly, Lemaitre sostiene que el teatro es como resto perfeccionado de las diversiones propias de sociedades primitivas; que es la menos satisfactoria de las formas literarias para espíritus un tanto meditativos y graves; en suma, que es la forma de arte sin la cual podría pasarse más cómodamente una sociedad algo refinada”. El hecho de haberse ido convirtiendo más cada día las representaciones teatrales en una especie de necesidad social de los pueblos civilizados, no obstante la decadencia universal del poema escénico, destruye indirectamente tan aventuradas aseveraciones. Quejándose Lemaitre amargamente, menos de la forma del género dramático que “de los horribles inconvenientes de la representación”, dice, con extravagancia impropia de su gran talento, que al expresarse de ese modo “no se refiere a los bailes, ni a las

comedias de magia, ni a los espectáculos de circo o de hipódromo, diversiones encantadoras que se deben perfeccionar mas cada vez, sino a la literatura dramática". Excuso refutar una especie que se refuta por sí sola, que no tiene explicación plausible tratándose de un hombre de tanta ilustración y tan fino gusto. Porque tales son las condiciones de Julio Lemaître considero más perjudicial, más lamentable un juicio que justificaría en cierto modo el desvarío de los autorzuelos de nuestra nación, dados a encubrir con los esplendores del aparato teatral su indigencia de inventiva, su carencia de arte y su falta de conocimientos literarios.

Y pues hemos venido a parar insensiblemente al punto de que acabo de hacer mención, permítaseme apuntar aquí algunas breves observaciones sobre el vergonzoso rebajamiento del nivel artístico en casi todos nuestros coliseos nacionales. La materia es de suyo más trascendental que lo que muchos se figuran, no sólo porque el teatro tiene hoy grandísima importancia como elemento social casi indispensable, sino también por la influencia que ejerce en el desarrollo de las costumbres públicas, influencia que entre nosotros ha llegado a ser altamente perniciosa.

Triste es sin duda ver de qué modo y con qué especie de ensañamiento declaran guerra a la literatura escénica escritores como Lemaître y Barbey d'Aurevilly. Cuando un literato de tanto seso como el primero de los citados llega al extremo inconcebible de combatir la dramática formal y de alentar el superficialismo, proclamando la utilidad y conveniencia de espectáculos que no hablan al corazón ni al entendimiento, que sirven a lo sumo para entretener algunas horas al espectador, más o menos groseramente, ¿cómo ha de causar extrañeza que poetas ramplones faltos de inspiración y de saber conviertan el arte en oficio, atentos exclusivamente al lucro, ni que lo busquen y soliciten halagando las pasiones o las preocupaciones de la ignorante multitud? ¿Cómo tal manera de proceder no ha de dar por resultado que los que ejecutan las miserables piezas que escriben esos desdichados ingenios tengan que atemperarse a las bastardas condiciones de los engendros que representan, sofocando a veces sus buenos instintos, malogrando sus facultades, sacrificando su dignidad artística para hacer reír al vulgo con apayasadas caricaturas? Tal es, sin embargo, lo que ahora sucede en la mayor parte de nuestros teatros. Tanto se ha rebajado aquí el nivel de las obras representables y de los actores encargados de interpretarlas (M. Cañete, "Nuestros teatros", 30/07/1890: 54-55).

30/09/1890

El miércoles 24 del actual empezó a funcionar en el Teatro de la Princesa la compañía de la excelente actriz María Tubau, dirigida por su esposo el aplaudido autor dramático D. Ceferino Palencia. Aquel hermoso local, que ha permanecido cerrado durante más de dos años, parecía un ascua de oro la noche de la inauguración. Hallábanse ocupadas todas sus localidades por las personas más distinguidas residentes en Madrid, y era grande el número de señoras elegantes que embellecían con sus atractivos el espacioso coliseo, deseosas de volver a ver y aplaudir a una de sus artistas predilectas. La prolongada ausencia de María Tubau, siempre muy sensible, y más aún desde que abandonó las tablas la simpática e inolvidable Elisa Mendoza Tenorio (única actriz que podía compartir con ella la primacía en la escena española), daba mayor interés a su reaparición. Mientras ha permanecido lejos de

nosotros, María se ha consagrado con particular empeño a estudiar e interpretar notables producciones del teatro francés contemporáneo, que ahora prevalece en todas partes, variando el rumbo de su primitiva inspiración y dedicándose a un género enteramente distinto del que cultivaba antes de abandonar esta corte. Los muchos aplausos que ha obtenido en él, ya durante su permanencia en Barcelona, centro de actividad y cultura, ya en su triunfal excursión por las repúblicas Argentina y del Uruguay, aumentaban el calor de la expectativa. El éxito alcanzado en las dos obras que ha representado hasta hoy debe haberle sido en alto grado satisfactorio.

Para dar principio a sus tareas eligió la conocida comedia del célebre Scribe titulada *Batalla de damas*, vertida a nuestro idioma con gran esmero por D. Ramón Luna, y que era una de las favoritas de Matilde Diez. Teniendo en consideración las variaciones y alternativas del gusto en materias artísticas y literarias, habría sido preferible elegir para estreno de la compañía un drama de diversa índole, a fin de causar en el auditorio impresión más eficaz. No quiere decir esto que yo pertenezca al número de los que ahora se dan aires de superioridad tratando con injusto desdén al insigne autor de *La Calumnia*. Sin embargo, *Batalla de damas*, aunque obra ingeniosa, como de un hombre que conocía profundamente los recursos del mecanismo teatral, ni es de las mejores de Scribe, ni la más a propósito para darse a conocer una compañía. En el papel de la protagonista hay, sin duda, escenas donde una actriz de talento puede lucir la flexibilidad de sus facultades; pero el conjunto de la comedia no está en condiciones de satisfacer hoy plenamente a los que buscan en las Fábulas escénicas más intensidad de pasión, más variedad de accidentes, mayor interés y verosimilitud en todo. El pecado original de *Batalla de damas* consiste en la monotonía de la intriga que desarrolla, la cual ofrece una misma situación repetida con variantes más o menos ingeniosas desde el principio hasta el fin. Y como en la combinación de los acontecimientos, de igual suerte que en el carácter de los interlocutores, abunda más lo convencional y artificioso que lo real y verdadero, la obra resulta desmayada y fría hasta en los momentos de mayor conflicto para las personas que intervienen en la acción.

La ejecución fue excelente por parte de María Tubau, saludada con un gran aplauso al presentarse en escena. Todo el mundo ha celebrado aquí siempre el buen gusto con que la distinguida artista sabe aderezar su interesante figura. En la presente ocasión no se ha desmentido a sí misma en ese punto, importantísimo en el teatro, los trajes que viste, caracterizando con mucho acierto a la noble Condesa de Antreval, son ricos, bellos y de refinada elegancia. Durante el curso de la comedia hemos podido apreciar que nuestra querida compatriota nada ha perdido en el tiempo de su ausencia, y que, por el contrario, ha ganado en naturalidad. La delicada expresión con que deja ver los varios afectos que luchan en el alma del personaje a que da vida y la gracia con que procura ocultar sus sentimientos, para desorientar al funcionario encargado de perseguir al hombre que reina en su corazón, le valieron ser llamada a las tablas repetidas veces, no sólo a la conclusión de los actos, sino al final de algunas escenas.

Vallés ha recibido también grandes aplausos en el escabroso papel del Prefecto Montrichard, cuyo carácter ha puesto en relieve con mucho tino y con intención cómica de muy buena ley. El público ha sido justo.

El Sr. Manso ha dado el colorido conveniente al tímido y enamorado Grignou. El Sr. Osuna (Enrique de Flavigny) lucirá más en otras obras. La señorita Velacorache, encargada del papel de Josefina, no carece de talento ni de sensibilidad; pero como es todavía muy niña, le faltan la estatura y los medios indispensables para sobresalir en personajes de esa especie.

La segunda obra ejecutada en el Teatro de la Princesa ha sido la escrita en cinco actos y en prosa por Meilhac y Halévy con el título de *Frou-frou*. El éxito que ha obtenido en ella María Tubau debe lisonjearla mucho, por la circunstancia de haber representado en Madrid esa producción actrices extranjeras de primer orden, y muy particularmente las dos que hoy gozan de mayor fama.

No entraré aquí en comparaciones: toda comparación es odiosa, según el parecer de Cervantes. Pero antes de decir algo sobre el mérito de *Frou-frou* y sobre el de su actual representación, debo consignar que el brillante triunfo alcanzado por la simpática artista española interpretando ese drama en el Teatro de la Princesa, es legítimo a todas luces. Por ello la felicito cordialmente.

El poema de Meilhac y Halévy se ha representado en francés y traducido a otros idiomas en los principales teatros del mundo, y en todas partes ha logrado la acogida más lisonjera. Débese tal resultado a la índole de esa obra, de la que ha dicho el famoso crítico Lemaitre que es "la menos ambiciosa, la más natural y encantadora de las grandes comedias". Cumple, no obstante, observar cuánto ha contribuido a sacarla victoriosa por dondequiera el talento de las eminentes actrices que han puesto en relieve sus primores, esforzándose por encubrir sus defectos. Porque, bien mirado, sobra razón al corifeo del naturalismo cuando asegura, refiriéndose a los autores de *Frou-frou* que sería mucho mayor la fuerza de sus producciones si llevasen al fondo de los argumentos la observación y la lógica que ponen en los detalles.

La tragicomedia en cuestión, a pesar de los ditirambos con que críticos franceses muy reputados encomian la verdad humana del carácter de su heroína, peca algunas veces de exagerada hasta en ese mismo carácter, y no muestra tan cumplidamente como ellos suponen, encareciendo su modernidad. "el don de la imaginación caprichosa en la observación exacta". Hay, sin duda alguna, en *Frou-frou*, rasgos profundos, verdaderos, de la más fina observación, sobre todo en la protagonista, que es el alma de la fábula; pero, a mi modo de ver, no está justificada, ni por la genial ligereza de Gilberta, ni por el ímpetu de su naciente pasión, ni por la ira y el despecho que la embargan, la rapidez con que se decide a huir de su hogar en compañía del favorecido amante, abandonando a su hijo, a su esposo, a todos los suyos; deshonrándose y envileciéndose a los ojos de la sociedad y a sus propios ojos. Verdad es que sin esta huida, sin este deshonor que origina la desgracia y pérdida de *Frou-frou*, no tendría la atolondrada joven el trágico fin con que termina el poema, y del cual se deduce indirectamente una lección moral que no carece de importancia. Sin embargo, eso mismo pudo efectuarse más gradualmente y con mayor naturalidad, circunstancia que lo liana más verosímil.

He dicho ya que María Tubau ha sido aclamada en esta obra con fervoroso entusiasmo, que no ha debido ese triunfo a la benevolencia del auditorio, sino a la perfección con que ejecuta el papel de *Frou-frou*. Conócese que lo ha estudiado con esmero hasta en sus más mínimos pormenores, y que ha

buscado en la naturaleza real ejemplos que la conduzcan al camino de la belleza artística. Con singular donosura pone de bulto en los primeros actos las genialidades de la joven alegre y caprichosa que no calcula ni medita sus acciones, y que sintiendo inclinación hacia Valréas no pone obstáculo de ninguna especie a casarse con Sartorys. Pero donde raya a una altura en que no la había visto jamás antes de ahora, es en el acto tercero y en las últimas escenas del drama. La preocupación que le causa el que su hermana Luisa haya ido ocupando insensiblemente en su hogar el puesto que a ella le correspondía y que tenía abandonado por sus frivolidades y ligerezas; la reacción que se verifica en su espíritu cuando empieza a creerse enamorada de Valréas y, no queriendo faltar a sus deberes conyugales, busca indirectamente auxilio que la salve de tal peligro, sin encontrarlo en su esposo ni en su hermana que la consideran como a una chiquilla sin fundamento, dan margen a que la inspirada artista despliegue condiciones relevantes que le conquistan aplausos muy merecidos. Alguien ha dicho que el final de *Frou-frou* es tal vez superior a las facultades de la distinguida actriz. Yo creo que la escena de la muerte es quizá donde más se revela el vigor que ha cobrado su inteligencia, pues siendo muy difícil y ocasionada a exageraciones, la ejecuta María Tubau con una verdad, con una sobriedad y un buen gusto verdaderamente admirables. El público hubo de entenderlo como yo, no cansándose de aplaudirla y haciéndola salir a las tablas multitud de veces. En la penuria que tenemos de buenos actores ha sido muy satisfactorio para las personas que aman el arte ver la maestría con que Valles dibuja y matiza la figura de Brigard, el más moderno y menos grave de los padres, a juicio de un gran crítico francés. También se ha dado a conocer ventajosamente, y se ha hecho aplaudir con calor en diversas ocasiones, el Sr. Amato, interpretando con acierto el carácter de Sartorys. Elisa Bardo en el papel de Luisa; Josefina Álvarez en el de Madama de Cambri; Osuna, Manso, cuantos han tomado parte en el drama han contribuido a formar un conjunto muy agradable, que ha satisfecho al público mucho más que el de Batalla de damas. Frou-frou se ha puesto en escena con brillantez y se ha vestido con propiedad. Los diferentes trajes de María Tubau han llamado mucho la atención de las señoras por su novedad y elegancia. Dado el éxito de la obra en cuestión, es de sentir que Ceferino Palencia no la haya elegido para inaugurar la temporada (M. Cañete, "Nuestros teatros", 30/09/1890: 190).

8/10/1890

Ya han vuelto las gentes de las playas del Oeste y del Norte, restauradas por la brisa vivificadora, saturados los pulmones de yodo, endurecidos los músculos por el ejercicio, satisfecho el estómago y exhausto el bolsillo, para encontrar aquí, entre el torbellino de las calles y la quietud monótona de las viviendas, novedades de poco más o menos, como las de haberse estrenado en el teatro del Odeón *Le Secret de Gilbert* y *La Maîtresse legitime*, y en el de las Folies-Dramatiques *Le Pompier de Justine*; [...] o la del entierro y apoteosis de la actriz Samary-Lagarde, víctima de las pésimas condiciones de habitabilidad del puerto de Trouville, al cual quieren los franceses que se denomine en adelante Vil-Trou.

[...]

Oid hablar a las gentes de mundo (de cuantas capas sociológicas, altas, medias y bajas hay en París) de la nueva obra que M. Sardou ha escrito para

Sarah Bernhardt, con el título de *Cléopâtre*, y que después de ensayarse por espacio de cuarenta días, se estrenará en el teatro de la Porte Saint Martin. Según el público runrún, el éxito será maravilloso, no sólo por la excelencia del trabajo literario y por el lujo y propiedad con que el antiguo Egipto va a aparecer ante los ojos de los espectadores, sino porque con esta creación se despedirá Sarah para largo tiempo de los franceses, al ir a ganar una nueva fortuna a América, y porque esta va a ser también la última campaña del afamado director-empresario del teatro, M. Duquesnel, a quien se debe mucha parte del éxito que alcanzaron las inolvidables producciones *Theodora*, *Jeanne d'Arc*, *Tosca* y otras de primer orden. ¡Soberbio director éste! En los cuatro últimos años de ejercicio ha recogido 4.504.15S francos, de los cuales ha pagado cerca de un millón a Sarah, medio a la Sociedad de autores, 400.000 francos a la Caja de Asistencia a los pobres y 600.000 por la mise en scène de las principales obras.

En los ensayos de *Cléopâtre*, como en los de todos sus trabajos dramáticos, es tan absolutista y temido Sardou, que ante su dirección tiemblan desde la eminente trágica hasta las bambalinas. No perdona ni una frase mal pronunciada, ni un gesto mal hecho. "Es el Bonaparte de los autores", dicen las gentes de telón adentro. Después de cincuenta ensayos de cada escena, nadie tiene derecho a cansarse, porque él, que trabaja por todos, no se cansa nunca. Mueve a los actores como a marionetas y educa a los profesores del Conservatorio, que acuden a los ensayos a contemplarle como maestro sin rival. En los manuscritos de sus comedias y dramas se leen sendos párrafos con las descripciones acabadas del decorado, de los trajes y de cuantos elementos componen el cuadro que se va a representar. Son, al mismo tiempo que creaciones literarias, verdaderos estudios de arte retrospectivo y de indumentaria. La figura de la conquistadora de Marco Antonio ha aparecido en las tablas muchas veces, pero nunca, seguramente, con la verdad y arte con que Sardou y Sarah la van a exponer a la contemplación de todo París, es decir, de todo el mundo, aquí representado por un centenar de miles de forasteros y por el enjambre de los críticos y corresponsales de tantas y tantas naciones (R. Becerro de Bengoa, "Por ambos mundos", 8/10/1890: 210-214).

15/10/1890

Durante la anterior temporada de 1889 a 1890 se han ejecutado en París no pocas veces, tanto en la Comedia Francesa como en el Teatro Nacional del Odeón, obras de Corneille y de Racine, de Moliere y de Beaumarchais, recibidas siempre con respetuosa simpatía hasta por los más apasionados admiradores de la novísima escuela de Augier, de Dumas y de Sardou. A nadie se le ocurre allí decir que las obras clásicas de los siglos XVII y XVIII, tan diferentes de las que hoy se escriben, deben desterrarse del teatro por inocentes, por insulsas, por viejas o por anticuadas. Lejos de eso, el público parisiense acude con satisfacción a ver representar esas obras, y prescinde de lo que juzga en ellas de escaso interés, lánguido, frío, trasnochado, para deleitarse y enorgullecerse con sus aciertos y perfecciones. Rendir tributo a sus famosos ingenios de otras épocas es para el pueblo francés acto de ineludible patriotismo.

Aquí entendemos las cosas de otra manera. Críticos que blasonan mucho de amor patrio, y cuya presunción suele ser tan grande como su ignorancia, son también los detractores más acerbos de los frutos del ingenio nacional que no

están en armonía con sus gustos u opiniones. Muchos de esos guiadores de la opinión, de igual suerte que la parte del público menos apta para apreciar con exactitud cierta clase de bellezas, porque no logra percibir los delicados matices de la buena forma literaria, tratan con desdeñoso rigor cuanto califican de antiguo aunque valga más que lo moderno que los enamora. De esta circunstancia se derivan juicios erróneos, dando margen a que se menosprecien o anatematicen obras como *El Viejo y la Niña*, donde hay los caracteres profundamente humanos de Don Roque y de Muñoz, amén de un diálogo insuperable, mientras se reciben con benevolencia y se aplauden noches y noches consecutivas mamarrachos de perversa índole, como lo son por punto general casi todos cuantos regalan diariamente a sus favorecedores los teatros secundarios.

[...]

Para menoscabar en cierto modo la importancia de nuestro egregio compatriota, a quien en Italia, donde tradujo muy luego *El Viejo y la Niña* un hombre como Signorelli, en Francia y en otras naciones dieron los literatos más ilustres el honroso dictado de Terencio español se ha desmentido a cuantos le consideran como el Molière de nuestro país, alegando que el gran cómico transpirenaico había formado la comedia francesa “con ideas aprendidas en las españolas y amoldadas en el clasicismo griego”, mientras Moratín se satisfizo “trasladando a España una ley aprendida en Francia”. Cierta es que Molière escribió una comedia heroica titulada *Don García de Navarra o el Príncipe celoso*; pero esa comedia no es imitación de obra española, sino de *Il Principe geloso* de Cicognini, impreso siete años antes. Cierta es también que compuso un Don Juan Tenorio con el título de *Don Juan, ou le festin de pierre*; pero tampoco lo tomó por sí mismo de *El burlador de Sevilla*, de nuestro Tirso de Molina, sino de una traducción italiana que se acababa de estrenar en París con éxito favorable. La única pieza de las suyas más directamente imitada del español es *La Princesse d'Elide*, que pertenece al número de sus producciones menos felices, y en la que no queda muy bien parada la preciosa comedia de Moreto *El desdén con el desdén*. Por lo demás, Molière no formó la comedia francesa (formada cuando él empezó a brillar, aunque tuvo la gloria de sublimarla), ni modeló sus ideas conforme al clasicismo griego: en sus primeras obras escénicas siguió las huellas del teatro italiano de fines del siglo XV y principios del XVI; en sus obras posteriores buscó inspiración más lejana, y dio muestras de haber estudiado e imitado atinadamente a los grandes cómicos latinos Plauto y Terencio (M. Cañete, “Nuestros teatros”, 15/10/1890: 222).

22/10/1890

Después de *Batalla de Damas* y de *Frou-frou*, se ha ejecutado en el Teatro de la Princesa, para la presentación de D^a Fabiana y D. Domingo García, la graciosa comedia-vaudeville en tres actos titulada *Durand y Durand*, conocida ya en esta corte por haberla representado aquí en italiano la compañía de Novelli. Algunos de nuestros periódicos diarios más comúnmente leídos atribuyen la paternidad de esa producción a Meilhac y a Halevy; pero, si no estoy trascordado, los que eso afirman dicen una cosa de todo punto inexacta. La obra en cuestión no es fruto de aquellos célebres ingenios. Compusieronla los Sres. Mauricio Ordonneau y Albino Valabrègue, y se estrenó en el teatro del Palais-Royal de París el 18 de Marzo de 1887.

Cuando los autores de *Durand y Durand* presentaron su obra a los Sres. Briet y Delcroix, directores del Palais-Royal, éstos vacilaron en ofrecérsela al público, temerosos de que tuviera mal éxito. El fracaso de otra producción rotulada Vida común, en la que habían fundado esperanzas que no llegaron a realizarse, les obligó a prescindir de escrúpulos y a echar mano de la comedia de Valabrègue y Ordonneau, la cual se estudió y ensayó apresuradamente en el breve espacio de quince días. El éxito franco, decidido, estrepitoso, que alcanzó la primera noche, y que se repitió durante ciento treinta y seis sólo en aquel año, puso en evidencia cuan infundados eran los temores de Briet y Delcroix, y hasta qué punto se equivocan en materias teatrales aun los hombres más entendidos y experimentados. *Durand y Durand* gustó mucho y obtuvo aquí muy buen éxito cuando la ejecutó Novelli; pero yo no puedo apreciar por mi mismo con exactitud lo que pasó entonces, porque esa comedia es una de las poquísimas que no tuve el gusto de ver a la compañía del gran actor italiano.

La versión española, debida a D. Ramón Álvarez y representada en el Teatro de la Princesa, ha sido también muy festejada y aplaudida. A ello han contribuido eficazmente lo ingenioso del enredo, que disimula u obscurece sus radicales inverosimilitudes; las chistosas situaciones en que abunda; lo chispeante del diálogo, y la feliz interpretación que ha debido a cuantos actores han tomado parte en ella.

Al discurrir sobre la ejecución de esta obra ha dicho un periódico: "El primer lugar corresponde en rigor a Domingo García, actor cómico de gran talento, alejado de Madrid, como tantos otros artistas notables, por no dejarse llevar de las corrientes chocarreras que han prevalecido contra todas las leyes del buen gusto". Si esto es verdad (y no hay motivo alguno para dudarlo), el Sr. García merece duplicada estimación por el mérito que lo distingue y por su respeto a la dignidad del arte. Al poner de bulto el carácter de Coquardier, no sólo ha evitado con habilidad el escollo de caer en lo grotesco, aunque a cada paso está convidando a dar en él la índole de tal figura gracia verdaderamente cómica. En más de una ocasión me ha hecho recordar el arte inimitable con que Valero ejecutaba en sus buenos tiempos esa clase de papeles, y ha ofrecido a la consideración del auditorio rasgos y accidentes semejantes a los de aquel insigne actor. Deseo, pues, verle tomar parte en otras obras para poder apreciar con mayor conocimiento y exactitud el valor de sus condiciones artísticas. En *Durand y Durand* ha obtenido muchos y justos aplausos. Con iguales demostraciones de aprecio ha recibido el público a la distinguida actriz D^a Fabiana García, que da vida y relieve, sin extralimitarse un punto de la verdad, al carácter de la dama encopetada y linajuda constante menospreciadora de todos aquellos que no pertenecen a su jerarquía. Josefina Álvarez en el papel de Loreto; Valles y Manso en los de ambos hermanos Durand; Olona y Álvarez; las Srtas. Cuello, Badillo y Pestalardo; todos, en fin, forman un cuadro armonioso, divertido, lleno de animación, y que no puede menos de agradar al auditorio.

Uno de los poemas dramáticos de Sardou que han logrado en todas partes mayores triunfos ha sido la falsa, pero ingeniosísima, comedia titulada *Divorciémonos*. Verdad es que esta producción ha tenido la gran fortuna de ser interpretada constantemente por las mejores actrices de nuestros días. Aquí la hemos visto representar en diversas lenguas, ejecutando el donoso papel de la protagonista actrices de mérito tan relevante como Pía Marchi, Lucinda Furtado y Eleonora Duse. Con tal motivo he manifestado en estas columnas más de

una vez lo que pienso acerca de dicha obra, tan deficiente en el fondo (como expresión o retrato de la vida real) cuanto admirable en algunas de sus escenas, por la profunda verdad y el brillante colorido que las avalora.

En la presente ocasión no ha sido Sardou menos afortunado que en las anteriores. Nuestra distinguida compatriota María Tubau, cuyo talento artístico se ha desarrollado y engrandecido notablemente en estos últimos años, acaba de obtener uno de sus más legítimos triunfos en el Teatro de la Princesa, dando ser, con arte nada común, a la interesante figura de la caprichosa Cipriana. Por distinto camino que sus ilustres predecesoras, a ninguna de las cuales ha visto representar esa comedia; guiada únicamente por el estudio directo del natural y por el impulso de su propia inspiración, María Tubau ha llegado al mismo fin que la mayor parte de aquellas eminentes actrices; esto es, a cautivar a los espectadores con el atractivo de una creación cómica llena de encanto. En todo el curso del poema, y particularmente en las escenas capitales y en la final del acto segundo de *Divorciémonos* se eleva a una altura a la que antes no había conseguido llegar. Paréceme deleite y que no se canse de aplaudirla.

No tributar al Sr. Amato los elogios a que se ha hecho acreedor por la naturalidad, por la elegancia, por el buen gusto con que ejecuta el papel de des Prunelle fuera cometer grave injusticia. Rivalizando dignamente con la heroína de la obra, muestra ser digno de singular estimación y de figurar hoy en el número de nuestros primeros actores.

El Sr. Manso, estimable artista de talento flexible, caracterizaría con mayor acierto al lindo Adhemar si no recargase tanto de color sus ridiculeces. Los demás intérpretes contribuyen a la verdad y armonía del conjunto, mereciendo especial mención Domingo García, bien que algunas veces abuse en esta comedia del elemento cómico hasta el punto de penetrar en el terreno de la caricatura (M.Cañete, "Nuestros teatros", 22/10/1890: 238).

22/11/1890

El sábado 18 de octubre se estrenó en el Teatro de la Comedia una escrita en cuatro actos y en prosa titulada *Los Estacionarios*, arreglo de *Les Ganachés* de Victoriano Sardou debido al claro ingenio y buen gusto de D. Luis Valdés. Esta obra obtuvo éxito feliz en la noche del estreno, siendo llamado a las tablas al final de los actos tercero y cuarto el distinguido arreglador. En las representaciones sucesivas agradó también al auditorio y consiguió justos aplausos. Sin embargo, al día siguiente de la primera representación, la mayor parte de los diarios de esta corte, cual si se hubiesen dado del ojo, salieron diciendo, ya que dicha obra no tomará entre nosotros carta de naturaleza; ya que es hoy anacrónica hasta en España; ya que pertenece a un género entre inocente y simplón, no tolerado ahora por el público; ya, en fin, muchas otras cosas de este jaez, encaminadas igualmente a maltratarla y deprimirla. Con menos bastaba para quitar la gana de verla, para ahuyentar del teatro donde se había ejecutado con tanto esmero a los que todavía se dejan guiar ciegamente por lo que dicen los periódicos. Líbreme Dios de suponer que éstos se confabulen, por unas causas o por otras, para realzar o condenar; pero el hecho es que la rapidez con que a veces se apresuran a efectuarlo dejándose llevar de la primera impresión y procediendo en ocasiones contra lo que dicta la justicia, suele ocasionar a empresas y autores perjuicios incalculables. Y ya que he tocado este punto, no estará de más recordar aquí lo que ha expuesto

acerca de él un testigo mayor de toda excepción, al cual no rechazarán por enemigo del espíritu moderno los que menosprecian la comedia de Sardou tachándola de envejecida y anticuada.

Refiriéndose al estado de la crítica teatral entre sus compatriotas, el famoso corifeo de la novísima escuela naturalista se expresa en los términos siguientes: “Lo primero que se debe acusar es la fiebre del periodismo noticioso. Cuando todos los críticos hacían justicia los lunes, tenían tiempo de preparar y escribir sus folletines. Para esta labor se escogían verdaderos escritores y si frecuentemente faltaba el método, por lo menos cada artículo era un trozo de estilo que merecía leerse. Hoy han cambiado las cosas. Hoy es necesario que al día siguiente del estreno tengan los lectores una relación detallada de las obras nuevas. La representación concluye a media noche; el periódico tarda poco en imprimirse, y el crítico está obligado a dar sin demora un artículo de una columna. Ese artículo se hace, necesariamente, después del ensayo general, o se concluye en la mesa de una redacción con los ojos cargados de sueño. Comprendo bien que los lectores gusten mucho de conocer inmediatamente las piezas nuevas; pero con ese sistema la crítica literaria es imposible y el crítico se convierte en noticioso”. “Se suprime a los hábiles e inteligentes, para confiar su encargo a periodistas que aceptan sin dificultad el de hablar de teatros como hablarían de la Bolsa o de los Tribunales, es decir, en mal estilo. De ese modo caminamos al menosprecio de toda literatura”. Este dictamen de Zola merece consideración y estudio, porque los males y vicios de que se queja no son exclusivos de su país los hay también en otras partes.

Pero volvamos a la comedia de Sardou.

Los Ganachés (título que entre nosotros ha dado margen a controversias y disquisiciones pedantescas e innecesarias) se estrenó en París en el teatro del Gimnasio el año de 1862. El éxito que allí obtuvo fue tan caluroso, que se estuvo representando durante unas cien noches consecutivas.

Mas por lo visto, en los veintiocho años transcurridos desde aquella fecha han debido pasar muchos más, sin que lo advirtamos, cuando a los críticos españoles de ahora les parece de tan remota antigüedad una obra escrita entonces; cuando la juzgan tan contraria a las propensiones y al gusto del público de nuestros días. Esto de la vejez de los géneros dramáticos, de los asuntos poéticos y de los poemas representables, anatema que lanzan sobre ciertas producciones escénicas los críticos más pagados de representar e interpretar el pensamiento moderno va picando ya en historia. Creía yo que las creaciones artísticas (me refiero a las que algo valen en cualquier concepto), aunque no igualasen a los vinos, que adquieren con los años fuerza y vigor, estaban lejos de desvirtuarse, de enranciarse, de perder sus calidades intrínsecas a medida de las alteraciones del gusto, ya que no según las preocupaciones o el capricho de los que se estiman guadores de la opinión. Como soy viejo nada tiene de particular que esté enranciado, que no alcance a percibir cuándo y por qué debe considerarse vieja una obra de arte, cuándo se encuentra en disonancia con las aficiones e ideas de los públicos modernos, cuáles deben ser o en qué consisten las condiciones características de las que interpreten con exactitud la índole peculiar de la época en que vivimos.

Los Estacionarios título que cuadra perfectamente a la obra de Sardou según la ha transportado y arreglado a nuestra escena el Sr. Valdés, ni es de las comedias más defectuosas de su esclarecido autor, ni está en pugna con las

costumbres del tiempo presente, ni carece de interés, ni peca por falta de caracteres trazados con exactitud y puestos hábilmente en relieve con halagüeño colorido. No porque esto digo se presuma que en mi humilde opinión el poema escénico a que aludo se halla exento de lunares. Los tiene, como todo producto del ingenio humano; pero entre sus deficiencias e inconvenientes y los que aquí le han atribuido hay grandísima distancia. Verdad es que en esa obra, como tuve ocasión de advertir a otro propósito, no hay ni siquiera un mal adulterio que pueda satisfacer el delicado paladar de algunos espectadores y críticos. Verdad es también que los conflictos de la acción nacen en *Los Estacionarios* de la índole especial de sus personajes, casi todos de elevados sentimientos, a pesar de sus creencias o de sus preocupaciones, y que esta nobleza en el modo de pensar, de sentir y de proceder, engendradora de cuadros apacibles e interesantes, es para ciertas personas sinónimo de ñoñería. Como si el progreso moderno la excluyese y sólo hubiera de manifestarse en ardiente lucha de pasiones indignas o desaforadas.

El mayor mérito que a mis ojos tiene la comedia a que me refiero consiste precisamente en la sencillez de la acción, desarrollada con naturalidad y conducida a término satisfactorio sin exageraciones ni violencias. Y no se diga que el cuadro de la vida íntima de gentes que viven en un pueblo retirado de la actividad y el tráfico de las grandes capitales resulta en cierto modo inverosímil, porque no se acomoda al carácter especial de los elementos o de las costumbres que prevalecen en ella. Aunque vayan siendo cada vez más raros los hombres de alta alcurnia que conservan como una especie de religioso apego a la dignidad de su nombre y de su familia, y que por guardar incólume tal dignidad, según ellos la consideran, son capaces de hacer hasta el sacrificio de sus afectos más caros, el hecho es que existen, aquí como en otras muchas partes, y que por lo tanto no carecen de verdad o de verosimilitud.

Ni fuera justo aducir contra el arreglo tan bien efectuado por Valdés que al trasladar a nuestra patria la acción de *Les Ganaches* al aderezar sus interlocutores a la española ha aumentado la inverosimilitud del original francés. Tanto valdría presumir que en el modo de apreciar los ferrocarriles y las llamadas ideas modernas, los habitantes de nuestros pueblos del interior son más expertos y están más adelantados que los de Francia. Eso en cuanto al fondo de la acción y al carácter de la fábula, en la que hay personajes muy simpáticos tomados del natural, bien que algunos de ellos pequen a veces de excesiva e inoportunamente declamadores. En cuanto a la forma externa, es decir, al estilo literario, hartos es sabido que el Sr. Valdés es uno de los pocos escritores españoles de nuestros días que traducen obras francesas en idioma correcto y puro.

La ejecución de la comedia de Sardou ha sido tan esmerada, como lo es siempre la de las obras que ensaya y dirige Mario. La señorita Ruiz, que ahora empieza su carrera teatral, ha hecho esfuerzos laudables para revestir a la enamorada Margarita del tinte poético imaginado por el autor. La Sra. Guerra no desmiente en el papel de Rosalía, personaje antipático de suyo, el buen concepto que ha sabido conquistarse. El Sr. García Ortega (D. Luis) se muestra en esta producción a mayor altura que en cuantas ha interpretado anteriormente. Su modo de caracterizar la noble figura del Marqués confirma la opinión que nos habían hecho concebir acerca de su talento artístico. El médico D. Jacobo tiene en Mario intérprete que le presta vida y realidad con

gran acierto y maestría. La distinción, la naturalidad y el buen gusto propios del joven García Ortega (D. Francisco) se ajustan perfectamente a la índole del apasionado Manuel. Y no están menos felices Montenegro en el papel del nonagenario Duque; Rosell, que hace del Nicomedes un tendero retirado tan verdadero como chistoso; Mendiguchía, notable en el barbarote Aniceto; Furnoza muy discreto en el notario D. Remigio, y Martínez tan oportuno como acostumbra en el criado Indalecio.

El sábado 25 de Octubre representó por primera vez María Tubau en el Teatro de la Princesa la comedia de Alejandro Dumas, hijo, titulada *Francillon*. Con harto sentimiento mío no he podido verla, aunque he tenido la satisfacción de saber por personas entendidas e imparciales que la insigne actriz la ha desempeñado admirablemente y que ha obtenido en ella grandes y merecidos aplausos. (M. Cañete, "Nuestros teatros", 22/11/1890, pp. 299 y 302).

30/11/1890

El día 5 del mes actual se estrenó en el coliseo de la Princesa la obra en tres actos titulada *Las sorpresas del divorcio*. Arreglo de la pieza francesa del mismo título compuesta por los Sres. Alejandro Bisson y Antonio Mars, ha logrado entre nosotros buena acogida; pero ha distado mucho de obtener el éxito clamoroso que alcanzó en París durante la serie interminable de sus primeras trescientas representaciones. Estrenada el 2 de marzo de 1888 en el teatro del Vaudeville, arrebató al público desde luego haciéndole reír a más y mejor, dando margen a que se la recibiera con extremadas alabanzas. ¿Por qué no ha sucedido así en esta corte? Aun sin haber podido verla representar, me lo explico fácilmente. Las mismas causas que le proporcionaron tan gran triunfo en su hogar nativo dejan conocer que fuera de él no había de serle posible conseguir idéntico resultado.

Sátira ingeniosa y acerba de una disposición legal establecida en Francia (que algunos aplauden considerándola preciosa conquista de la libertad y del progreso, y que parece a otros muchos aborrecible, porque a su juicio influye desastrosamente en la constitución y el orden de las familias), natural era que en el país sometido a sus prescripciones, y en el que ocasiona controversias o luchas acaloradas, produjese grandísimo efecto. Pero allí donde semejante ley no existe ; allí donde la inmensa mayoría de las gentes apenas concibe que pueda existir en pueblos sensatamente organizados; allí donde no se tocan sus consecuencias, donde los ánimos no se preocupan ni se exaltan con tal motivo, donde la cuestión es indiferente para casi todos, ¿cómo han de causar igual impresión en el teatro las burletas dirigidas a ridiculizar o escarnecer preceptos legales que se desconocen o que no ejercen ninguna influencia en la sociedad ni en las costumbres? Fuera de que una pieza cómica encaminada al fin que se proponen Bisson y Mars en *Las sorpresas del divorcio*, escrita por autores franceses con las libertades y desahogos que tolera el público de París en producciones de esa clase, deja mucho que desear a los que buscan en el teatro, aun tratándose del género festivo y ligero, algo más que invenciones inverosímiles o que excentricidades y caricaturas, por alegres y por chistosas que sean.

Aquí, como en Francia, las singulares peripecias, los extraños lances de *Las sorpresas del divorcio* han hecho reír grandemente a los espectadores, porque las cosas absurdas son a veces muy divertidas. Pero como la intención satírica de esa fábula escénica no tiene a nuestros ojos, según ya he dicho, el alcance

ni el objeto de inmediata aplicación que al otro lado del Pirineo, el interés que nos inspira no sale de la humilde esfera de lo meramente divertido que procura en vano satisfacer al entendimiento o al corazón. De la ejecución no hablo, por lo que antes dije, aunque me aseguran que Domingo y Fabiana García, las Sras. Bardo y Cuello, Amato, Valles y Manso han estado muy felices. (M. Cañete, "Nuestros teatros", 30/11/1890: 319 y 322).

8/12/1890

En el teatro libre de París se ha estrenado un drama en un acto titulado *Una operación*, y es, en efecto, todo su argumento la extirpación de un tumor en el vientre, que sufre una señora. Por fortuna para los espectadores, la operación no se efectúa sobre el escenario; los médicos discuten las probabilidades del buen éxito, exhibiendo los instrumentos quirúrgicos y explicando sus aplicaciones, y la enferma espera en la alcoba a que la operen. Mientras esto se verifica, unas vecinas charlan de cosas indiferentes a la acción, y el amante de la enferma se queja de que ésta se le haya inutilizado, y se aleja en busca de otra que ha de sustituirla; reaparecen por fin los médicos, mustios y tristes, anunciando que la operación tuvo mal éxito, y concluye la comedia (Fernández Bremón, "Crónica general", 8/12/1890: 338).

15/12/1890

El estreno de *Serafina la devota*, comedia de Victoriano Sardou arreglada muy hábilmente a nuestra escena por D. Enrique Gaspar, proporcionó un gran triunfo la noche del 21 de noviembre a la compañía que funciona en el Teatro de la Princesa. Aunque gran parte de las creaciones escénicas del celeberrimo autor francés eran familiares, por decirlo así, al público madrileño, la que han representado últimamente los artistas dirigidos por Ceferino Palencia no se encontraba en ese caso. Estrenada en París a fines del año 68, levantó desde luego mucha polvareda y ocasionó a Sardou no pocos disgustos, porque personas timoratas se figuraron ver en ella una sátira, tan acerba como cruel, disparada contra el sentimiento religioso. Así hubieron de estimarlo también ciertas gentes en nuestro país, oponiéndose a su ejecución, cuando la compañía de María Tubau trató de representarla en Barcelona. Sometido el asunto a la decisión del señor Obispo de aquella diócesis, encargó a personas doctas, virtuosas e imparciales que examinaran cuidadosamente la comedia, y éstas la absolvieron de las culpas que le atribuían, y consintieron en que se ofreciese a la consideración del público. Esos conatos de prohibición eran sobrado incentivo para acrecentar entre nosotros el deseo de apreciarla.

He comenzado por decir que la versión castellana, debida a la pluma de autor dramático tan experto como Gaspar, está muy bien hecha. Para convencerse de la exactitud de este parecer no hay que acudir a más recurso que al de confrontar la obra francesa con el trabajo de adaptación realizado por nuestro compatriota. En él se observarán sin esfuerzo, no solamente su pericia de escritor versado en los misterios de ambos idiomas, sino el arte con que ha reducido a cuatro los cinco actos del original, despojándolo sagazmente de sus mayores crudezas. Tal como se ha ofrecido a nuestros ojos, gracias a la habilidad de un intérprete tan conocedor como Sardou de la índole del público y del efecto que producen los resortes del mecanismo teatral, *Serafina la devota*

no podía menos de obtener el éxito que ha logrado, y mucho más habiendo sido tan diestramente ejecutada.

El humor satírico de Sardou, que se desahoga con tanta furia en *Rabagas* contra el impudente desenfreno de ambiciosos y charlatanes políticos, toma por blanco de sus iras en *Serafina la devota* la hipocresía de aquellos que procuran ocultar sus faltas o satisfacer intereses egoístas cubriéndose con el manto de la devoción y del fervor religioso. Este vicio, fustigado constantemente en la escena, que Moliere puso de bulto en *Le Tartuffe*, origen de controversias y de luchas a que puso fin la suprema voluntad del rey Luis XIV, no es ciertamente de los que más caracterizan a la época presente. Sin embargo, vicio es, aborrecible como todos, y por lo tanto digno de reprensión y de censura. Para ponerlo en evidencia de suerte que dé a conocer algunas de sus diferentes fases, ha imaginado el autor varias figuras de distintas condiciones, concentrando la parte principal y más terrible en la heroína del poema.

Decir que la fábula en que da cima Sardou al pensamiento que se propone desarrollar está combinada con arte, que despierta vivo interés, que abunda en escenas copiadas del natural y en situaciones profundamente dramáticas, no parecerá extraño a los que tengan idea del mérito que distingue al autor de Fernanda y de *Fedora*. Los personajes que pone en juego están, por lo común, trazados y coloridos con seguridad de pincel, aunque resulten a veces exageraciones y algunos rayen en caricatura. En esta obra, como en todas las del famoso dramaturgo francés, se ven mezclados lo natural y verdadero con lo convencional e inverosímil; pero esto último llega a desaparecer o no se hace perceptible al espectador, por la extraordinaria habilidad con que sabe aderezarlo. La ejecución, notable de suyo, ha proporcionado muchos aplausos a los artistas que han tomado parte en ella. María Tubau ha justificado una vez más, sin recurrir a exageraciones deslumbradoras, la fama de que ha vuelto precedida. La sobriedad y el buen gusto con que caracteriza el difícil papel de la hipócrita Serafina corresponden dignamente a lo que debía esperarse de la que hoy ocupa el primer lugar entre las actrices españolas. La Srta. Bardo, Amato, Valles, Manini, Domingo García, Osuna, Manso, todos, en fin, contribuyen en la medida de sus fuerzas a formar un conjunto armonioso, claro trasunto del acierto de un director inteligente (M. Cañete, "Nuestros teatros", 15/12/1890: 355 y 358).

15/01/1891

Un escritor ilustre ha dicho, refiriéndose a los dramáticos franceses de la segunda mitad del presente siglo, que "se han lisonjeado con frecuencia de cuidarse menos de lo bello que de lo verdadero". Y sin embargo, este calificativo, que famosos dramaturgos contemporáneos consideran como el mayor timbre de sus poemas representables, no les cuadra siempre bien, porque muchos están lejos de reproducir la verdad de la naturaleza en lo que más comúnmente determina el carácter de la sociedad humana. Entre las obras que se hallan en tal caso debe figurar *La Dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas, hijo.

No entraré aquí en pormenores relativos a esa producción, porque he discurrido acerca de ella repetidas veces en las columnas de este periódico y por lo tanto fuera ocioso repetir lo que ya he dicho.

Únicamente observaré que acaso no haya en el moderno repertorio transpirenaico creación tan afortunada. Gracias a sus especiales condiciones y

a la circunstancia de haber interpretado el papel de la protagonista las más notables actrices de nuestro tiempo, ha recorrido los principales teatros de Europa y de América obteniendo en todos grandes triunfos. En Madrid hemos visto representar superiormente, de tres años a esta parte, a Sarah Bernhardt, en francés, y a Lina Novelli y a Eleonora Duse en italiano. Para que no se desmintiera su buena suerte la ha ejecutado en el coliseo de la Princesa la noche del 23 de diciembre último, traducida al castellano, una artista que hoy ocupa el primer lugar entre las actrices de nuestra nación.

Ignoro si ese drama, cuya excelente versión debida a D. Luis Valdés corre impresa ha tiempo, se ha llegado a representar en algún teatro de provincia. En los de esta corte me parece que antes de ahora no habían hablado en castellano los personajes de *La Dama de las Camelias*, y que el público madrileño debe a la compañía de María Tubau haber podido apreciar en su propio idioma una obra que ha dado tanto que decir y que ha obtenido tanta fama. Aunque ya no excita el mismo interés que cuando se puso en tablas por vez primera en 1852, todavía logra atraer la atención de los espectadores, y a veces conmoverlos y subyugarlos. Sin embargo, los medios de que se vale el autor llevan en si gérmenes poco a propósito para desarrollar en el alma ideas y sentimientos de índole sana y ejemplar. El espectáculo de la corrupción no es ni puede ser bueno en parte alguna, y en el teatro menos tal vez que en ninguna otra. En todos tiempos se han pintado en él pasiones violentas y desordenadas; pero nunca se ha hecho del modo y con los fines con que lo hace la escuela moderna, esencialmente sensualista.

Engañanse mucho los ingenios que piensan corregir vicios sociales o hacerlos aborrecibles presentándolos en toda su desnudez, retratándolos con colores que por lo común les prestan cierto atractivo; y el autor de *La Dama de las Camelias* es quizá de los que viven más engañados en este punto. Podrá ser su intención la más saludable, la más santa; pero a pesar de tan excelentes propósitos, el hecho es que sus creaciones escénicas carecen de la virtud necesaria para conseguir el laudable objeto que se proponen. La belleza artística (ha dicho recientemente un escritor insigne, el Sr. D. Federico Balart), no es tal belleza y deja de producir su efecto si hiere el sentimiento moral: de modo que, según el dictamen de persona tan discreta, el sentido moral y el estético no pueden vibrar desacordes sin daño del resultado artístico. Estoy completamente de acuerdo con tal opinión. Por eso creo que casi todas las obras de Alejandro Dumas, hijo, tienen mucho de perjudiciales. La misma habilidad con que el autor las compagina aumenta quilates al perjuicio que ocasionan, por la especie de fascinación que ejerce en el auditorio; pues sea cual fuere la bondad intrínseca del pensamiento que les da ser (bondad que rara vez se descubre de una manera conveniente), la mayor parte de los cuadros que ofrecen a la consideración del público son de malísimo ejemplo, como todo lo que propende a embellecer la depravación con el barniz de la elegancia y de la inspiración poética.

En tal concepto, *La Dama de las Camelias* es una de las más nocivas producciones del célebre dramaturgo. ¿Cómo siéndolo ha conseguido interesar y arrancar aplausos en todas partes? Fenómeno es éste que no hace grande honor a la rigidez moral ni al buen gusto artístico de nuestra época. Verdad es que a semejante resultado han contribuido poderosamente el ingenio con que el poeta ordena sus fábulas, el vigor que despliega en muchas escenas donde reproduce fielmente la realidad, y, tanto per lo menos como estas calidades

deslumbradoras, el singular talento de que eminentes actrices han hecho alarde poniendo en relieve la figura de la heroína del poema. A este número pertenece nuestra distinguida compatriota María Tubau, a la cual se debe en su mayor parte el brillante éxito que la obra de Dumas ha alcanzado ahora en el Teatro de la Princesa.

Sin entrar en comparaciones, porque toda comparación es odiosa, y porque, dichosamente, no soy de aquellos que para ensalzar el mérito de una artista juzgan oportuno desconocer o deprimir el de cuantas la han precedido en la representación de un mismo personaje dramático, me complazco en reconocer que María Tubau interpreta el carácter de Margarita Gautier de una manera muy notable y despliega en él condiciones que la elevan a mucha altura. Desde que representó en esta corte por primera vez *La Dama de las Camelias* el 23 de diciembre último, cada noche que se ha vuelto a poner en escena esa obra ha proporcionado a la célebre actriz un nuevo triunfo unánime y clamoroso. En los actos tercero y quinto, principalmente, consigue María entusiasmar al público, merced al talento con que matiza y da color de realidad a las difíciles situaciones dramáticas en que toma parte. De los demás artistas que la acompañan en la interpretación del famoso drama francés, merece, por su acierto, especial mención el Sr. Manini.

Las representaciones de *La Dama de las Camelias* nos han proporcionado también la satisfacción de aplaudir en el papel de Armando a un artista extranjero de mérito relevante. Enamorado de la majestad y el brío de nuestro idioma, el distinguido actor italiano Fernando Migliore se propuso hace algún tiempo estudiarlo y perfeccionarse en él, a fin de intervenir en la ejecución de obras escritas en español, como lo hizo un tiempo su compatriota el celeberrimo Joaquín Caprara (a quien admiré en mi niñez, al par de Concepción Rodríguez y de Latorre) y como lo efectuó posteriormente, adquiriendo justos aplausos en Madrid y en provincias la poco afortunada Civil. Injusto fuera no recibir con cordialidad al Sr. Migliore que, habiendo alcanzado alta posición entre los artistas de su patria y conseguido envidiables triunfos representando en su lengua nativa personajes dramáticos tan importantes como Hamlet y Romeo ha hecho esfuerzos y sacrificios de amor propio, que arguyen varonil carácter, movido por la predilección que consagra a nuestro idioma y al teatro de nuestro país. Más de diez meses lleva ya entre nosotros dedicado exclusivamente al estudio del castellano, y casi había perdido la esperanza de hacerse oír para darse a conocer en los coliseos de esta corte (menos por falta de buena voluntad en los directores de las principales compañías de verso, que por el estado especial de éstas y por la índole y marcha de su repertorio), cuando el ilustre autor dramático D. Ceferino Palencia le proporcionó ocasión de conseguir lo que anhelaba con tanto ahínco. No escatimaré a Palencia ni a María Tubau los elogios que, en mi concepto, merecen por este rasgo de fraternidad artística y de cortesía española; pero es de sentir que, por unas u otras causas, haya tenido Migliore que ejecutar un papel corno el de Armando en *La Dama de las Camelias*, la primera vez que ha representado en lengua distinta de la suya, sin más preparación y ejercicio que dos ensayos incompletos.

La prueba, no obstante, ha sido satisfactoria y honrosa para el actor italiano. Así lo han reconocido casi todos los periódicos de esta corte, tributándole justas alabanzas, cosa que no habrá podido menos de serle muy lisonjera. Como en el uso de la palabra no hay nada más difícil que trocar el acento

musical de un idioma con el de otro, Migliore no ha logrado aún vencer completamente semejante dificultad, aunque se exprese en nuestra lengua con claridad y exactitud. Caprara, el gran Caprara, tan admirado en su tiempo, tampoco llegó nunca a dominar del todo ese inconveniente; y sin embargo, fue uno de los actores que más honraron la escena española en la primera mitad del presente siglo. Por lo demás, al aplaudir a Migliore en *La Dama de las Camelias* y hacerle salir a las tablas al finalizar todos los actos, el público madrileño no ha efectuado un acto de benevolencia, sino de estricta justicia. La simpática figura del actor italiano, sus distinguidos modales y el juego con que expresa la pasión, sin apelar a exageraciones de mal gusto, bastan para comprender desde luego que Migliore es un actor de mucho talento, que podrá sobresalir y brillar entre los más aventajados de nuestra patria (M. Cañete, "Nuestros teatros", 15/01/1891: 35-38).

15/02/1891

[...] se estrenaron dos días después con éxito satisfactorio otras dos comedias en tres actos venidas de Francia, una en el teatro de la Princesa y otra en el de la Comedia. La de aquél, original de los Sres. Pablo Ferrier y Enrique Bocage, titúlase *La Doctora*, y ha sido vertida al castellano por don J. Cabot. La del moderno teatro de la calle del Príncipe, escrita en francés por Bisson, se nomina *El difunto Toupinel*, y la ha arreglado a la escena española D. Julián Romea.

La Doctora, cuyo pensamiento fundamental envuelve cierta intención satírica, es de una inverosimilitud que no se resistiría, si no fuese por la animación y el chiste que rebosan en muchas de sus escenas. Su principal objeto se dirige a demostrar los inconvenientes que puede tener para una mujer casada, en el orden natural de la familia, prescindir de las condiciones propias de su sexo para consagrarse completamente a la práctica de una profesión científica de las que han sido hasta ahora patrimonio exclusivo del varón. Esta idea, en la que estriba el argumento de la fábula, no carece de oportunidad, por lo mismo que se ha difundido tanto entre las mujeres de otros países, y aun en algunas del nuestro, el afán de competir con el hombre y de ejercer las profesiones que él ejerce, aunque no se acomoden a la índole de los quehaceres femeniles. Acaso habría convenido, para hacer más notable la trascendental importancia del pensamiento capital de esta obra, que los autores franceses lo hubiesen tratado con mayor formalidad: los aires de caricatura con que se desarrolla la acción, por lo exagerados que resultan, la convierten en una farsa y la despojan del carácter que tienen en la vida real hasta los hechos más extravagantes y más absurdos.

Merece, no obstante, particular consideración, porque es verdadero en el fondo y de no escasa fuerza cómica, el contraste que forma el varonil carácter de la Doctora con el apocamiento y la debilidad casi mujeril de su consorte. De ese contraste, que a pesar de su exageración es harto ingenioso, nacen las situaciones más chistosas de la comedia; la cual consigue entretener y divertir al auditorio, haciéndole olvidar o disimular los defectos e inverosimilitud que la deslustran. En la ejecución, bastante acertada por lo común, han sobresalido principalmente María Tubau, que caracteriza muy bien el papel de la Doctora, Manini y Josefina Álvarez.

Mayor éxito ha tenido aun *El difunto Toupinel*, pieza que cuando escribo estas líneas sigue regocijando a los constantes favorecedores del teatro de la

Comedia. Estrenada en París hace más de un año, esa comedia de Bisson agradó tanto, que se representó al pie de trescientas noches consecutivas. Aquí ha sido también acogida con mucho aplauso, y ha hecho que el público se desternille de risa. No era otro sin duda el objeto del autor, y fuera injusto desconocer que lo ha conseguido por completo. De cuantas obras de Bisson se han trasplantado a nuestra nuestra escena, *El difunto Toupinel* es la que más acredita y avalora el ingenio del poeta. Dado el género a que la obra pertenece, no es posible desplegar más arte en la combinación y estructura de la fábula; y aunque algunos de los recursos empleados en ella para producir efecto pertenecen al número de los que generalmente se dicen de brocha gorda, la impresión que causan y el regocijo que excitan en toda clase de espectadores son la mejor prueba de lo bien que el dramaturgo francés conoce y domina los efectos teatrales.

Al brillante éxito de tan divertida comedia ha contribuido eficazmente su acertada ejecución. En ella se han distinguido de un modo notable Lidia Martínez, radiante de hermosura y de elegancia; Carmen Bernal, no menos elegante y bella; Rossell, cuyo flexible talento caracteriza con suma gracia el papel de Duperron; Balaguer, que adelanta visiblemente y se hace cada vez más digno de las simpatías del público; Montenegro, en su papel de notario, y Martínez en el de criado. Todos han sido llamados a las tablas repetidas veces al terminar cada mío de los actos.

Lo acaecido en el Teatro Lara el martes 3 del corriente con el juguete cómico en un acto y en verso titulado *Ron*, estrenado a beneficio de la célebre actriz D^a Balbina Valverde, me induce a exponer algunas observaciones que acaso no sean inoportunas. Ese juguete cómico, primera producción escénica del joven D. Rafael Coello, es un arreglo de la comedia en prosa rotulada *Le château-quem*, compuesta por William Busnach y representada en París en el Teatro del Gimnasio. El arreglo está hecho con tal discreción y con tal arte, que en él han desaparecido los inconvenientes del original francés. Ron es, pues, una obra sencilla y amena, escrita con naturalidad y corrección, versificada con soltura, no inferior en ningún concepto a muchas otras recibidas con aplauso. Estas circunstancias, y la de haberla escogido para su beneficio una actriz, tan distinguida como la Valverde, hacían presumir que no tendría peor fortuna. Y sin embargo la ha tenido, pues no faltaron espectadores que empezasen a dar muestras de hostilidad tan pronto como comenzó la representación. ¿Qué causa pudo haber para que tal sucediese?

No quisiera formar juicios temerarios; pero lo que ahora pasa en esta corte, y muy particularmente en varios teatros de función por hora, merece llamar la atención ele los amantes del arte. Cualquiera diría, en vista de lo que ocurre, que hay escritores interesados en impedir a toda costa que nuevos ingenios entren a compartir con ellos lo que intentan monopolizar, no reparando en medios, por reprobados que sean, para satisfacer su egoísmo. La especie de oligarquía masónica de poetas o poetastros abastecedores habituales de uno u otro coliseo, sobre ejercer presión en el ánimo de las empresas induciéndolas a rechazar toda producción de ingenio extraño a su cofradía, hace lo posible, directa o indirectamente, para reventar, como ahora se dice, aquellas obras que han sido admitidas a despecho de su detestable oposición. El asunto es de tal naturaleza que convendría fijarse en él y estudiar el modo de corregirlo (M. Cañete, "Nuestros teatros", 15/02/1891: 91 y 94).

15/05/1891

Poco acostumbrados-hoy a que las obras dramáticas españolas se traduzcan a otras lenguas y se representen en otros países, no puede menos de causarnos gran regocijo saber que recientes glorias literarias de nuestra patria son aplaudidas con entusiasmo en naciones extranjeras.

El viernes 10 del mes anterior se representó por primera vez en el Teatro Manzoni de Milán una de las más hermosas creaciones de la literatura española contemporánea: *Un drama nuovo* de Tamayo, traducido e interpretado por el insigne actor Novelli, de quien conservan grata memoria cuantos tuvieron en esta corte la satisfacción de admirar su prodigioso talento. La prensa toda de la capital de Lombardía se ha deshecho en elogios del gran poeta español y del egregio artista italiano, consignando unánime que el éxito de *Un drama nuevo* no ha sido un éxito, sino un triunfo (Questo dramma non ebbe un successo, ma un trionfo, dice *Il Corriere della Sera*) y que la famosa producción a que se alude será en el teatro de verso más importante de aquella culta ciudad la obra de la temporada (*sara l'avvenimento della stagione*) (M. Cañete, "Nuestros teatros", 15/05/1891: 302).

8/08/1891

A la contemplación del arte de Strindberger en el Théâtre-Libre, va a suceder en París el disfrute de las primicias del arte naturalista alemán de las obras de Hermann Sudermann en el escenario del de la Renaissance, interpretadas por Sarah Bernhardt. La primera que se dará a conocer será la titulada *Die Heimath* (El hogar). ¿Quién es Sudermann? Un literato joven, berlinés, que sin apoyo de nadie, sin coterie alguna, ha emprendido rumbos nuevos en la novela y en el drama, y está eclipsando hoy a la mayor parte de los literatos más afamados de su tierra. De repente este escritor ha llegado a figurar tan alto como el reputado autor G. Hauptmann, siempre sostenido por una cohorte de admiradores y amigos, y como el satírico Fulda, el autor de la ruidosa comedia *El Talismán*. En muy poco tiempo ha publicado Sudermann las piezas cómico-dramáticas *Die Ehre* (*El honor*), *Sodom's Ende* (*El fin de Sodoma*), la referida *Die Heimath* (*El hogar*) y *La batalla de los ruiseñores*, verdaderos estudios psicológicos y sociales, cuya representación ha tratado de impedir la policía muchas veces, pero que todo el Berlín pensador, animoso y revolucionario ha aplaudido en el Lessing-Theater. Hasta ahora, durante un período de tiempo muy largo, han sido la base del argumento de la mayor parte de las creaciones dramáticas las relaciones entre el marido y la mujer, el adulterio, el divorcio, el vicio y sus consecuencias; pues bien, dejando ese camino se ha propuesto Sudermann estudiar y presentar en el teatro los problemas que se refieren a la vida y libertad individual de los demás componentes de la familia; la influencia que en ellos ejercen la educación, la herencia, las tradiciones, los cambios de fortuna y de posición, y las desigualdades, rivalidades, odios y luchas que en el seno mismo de la familia germinan y se desarrollan. Este aspecto de las relaciones entre los diversos individuos de una familia, y de las de cada uno de ellos con la sociedad, es un campo poco explorado por los escritores dramáticos, y en el cual hay mucho que utilizar para el genio. Parece que el mismo Sudermann ha padecido mucho en el seno de la familia; ha visto y ha aprendido, y de su propia experiencia saca ahora maestría y motivos bastantes para brillar en este género como gran pintor naturalista.

El pobre ser nacido tal vez por casualidad dentro de un medio que no es el suyo, el individuo que lucha sin cesar contra la fatalidad de la sangre y que para triunfar necesita sacrificarse en absoluto a cuanto le rodea, éste, por ejemplo, es uno de los temas de sus composiciones dramáticas. En la obra *Die Heimath*, que Sarah Bernhardt estudia ahora, trátase de una joven de exuberante naturaleza e ingenio, ávida de independencia, de ventura y de amor, que rompiendo con el glacial formulismo que la rodea en su casa, y en cuyo repulsivo medio se ha criado, se engolfa en la vida alegre del mundo y realiza sus aspiraciones y sus dorados ensueños, hasta un momento en que sus padres, usando de los derechos que la ley les concede, la persiguen, la detienen, la encierran en el hogar triste y aborrecido, y matan la dicha de que disfrutaba. ¡Admirable cuadro para que Sarah Bernhardt desarrolle sus soberbias aptitudes dramáticas!

Calcadas en esas tendencias, en la terrible lucha que imponen las conveniencias sociales, en la invencible pesadumbre de la fuerza del destino, en la más titánica y abrumadora aún de la injusticia humana, en la contemplación de cómo a cada momento la brutal iniquidad de la sociedad vence y reduce a la nada la nobleza individual y sus sublimes aspiraciones de redimirse y levantarse aun a costa de todos los sufrimientos y heroísmos, en este orden de ideas que dominan en el teatro de Sudermann, están también escritas sus famosas novelas tituladas *El sendero de los gatos (der Katzensteg)*, *Las bodas de Yolanta*, y *La mujer triste (Frau Sorge)*. Con esta última y con la comedia *El honor* ha determinado definitivamente el escritor berlinés el rumbo psicológico-social que queda indicado, y que al parecer ha producido honda impresión en el público y positiva revolución en el gusto literario, del Rin para allá por lo menos. ¿Qué efecto producirá en el público cosmopolita que acude al teatro en París, y que tanto ha discutido recientemente las obras de Ibsen, de Dostoiewsky y de Hauptmann? Pronto lo sabremos. En las aspiraciones espontáneas que hoy se sienten en todas partes, de que lo bueno en literatura y en arte debe ser universalmente conocido y estimado, sin atender a su procedencia, tal cual ocurre por imperiosa ley del cumplimiento de la necesidad en la aceptación de los progresos científicos, en el deseo de conocer y gustar lo que realmente vale, no sirven para nada las trabas nacionales. Cuantas veces se han puesto, otras tantas se han aniquilado. No vale decir: “esa obra es extranjera y revolucionaria en todo y no debemos acogerla, ni mucho menos imitarla”, porque, como ha dicho un crítico muy inteligente de la prensa francesa, “le chauvinisme littéraire fait rage et le cosmopolitisme sévit. Des portes se ferment violemment, et les intrus passent par la fenêtre!” Ya son familiares para las personas cultas de la Europa occidental los nombres de los escritores germanos y escandinavos Ibsen, Bjoernstiern Bjoerson, Jacobsen, Knut Hamsum, Ola Hansson, Ana Garborg, Drachman, Gerardo Hauptmann, Fulda y Wichert, y en adelante lo serán también el del filósofo sulfurado-resinoso-antifeinenino Strindberger y el del psicólogo individualista Hermann Sudermann, que tan en moda han puesto las revistas y la prensa diaria de la capital de Francia (R. Becerra de Bengoa, “Por ambos mundos”, 8/08/1891: 76).

22/12/1891

¿Me perdonarán María Tubau y Ceferino Palencia si hablo del teatro de la Princesa en tercer lugar?

Exigencia es esta del orden cronológico y de otros órdenes. –El patriotismo, por ejemplo, obliga a dar la primacía a aquellos teatros que no se han convertido aún en feudo de los franceses. No es que el teatro de la Princesa rechace nuestras comedias, como Francia rechaza nuestros vinos. Ahí están (mejor dicho, ahí estuvieron) *María Egipciaca*, *El sillón H*, y *Esclavos libres*; pero los grados de estas “muestras” estaban muy por debajo de los que exigen las tarifas, y María Tubau ha vuelto a sus reprises francesas, dándonos *La Dama de las Camelias*, *Frou-frou*, *Dionisia Divorciémonos*, *Dora*, *Andrea*, *La Doctora*... ¡qué sé yo!

María Álvarez Tubau es la embajadora extraordinaria de Francia en Madrid. – Como embajadora, ella lo es de primer orden, inmejorable, insuperable; mas por desgracia de la elevada representación diplomática que ostenta, el resto de la embajada no está a la altura de su misión, exceptuando al Sr. Valles, que tiene categoría de ministro residente, y por añadidura, le physique de l'emploi. Hay attachés, y aun secretarios, que, sin querer, harían a las mil maravillas el papel del almirante suizo en *La Vie parisienne*. Así, por ejemplo, el primer acto de París fin de siècle, el del restaurant, resulta a lo sumo un acto de... Oloron fin de siècle (y perdonen los vecinos de Olorón).

El triunfo más reciente que ha logrado la embajadora extraordinaria de Francia en Madrid se lo ha proporcionado *París fin de siglo*, arreglo hecho por el Sr. Pina Domínguez en cuatro actos de una “mojiganga” aderezada por MM. Blum y Toché en 1889 para hacer la competencia a las fuentes luminosas, las danzarinas javanesas, y los toreros de la rue Pergolèse.

No faltará quien tache de exagerado el calificativo que pongo a la supuesta “comedia satírica”. Mojiganga es; todo lo distinguida y lo “fin de siglo” que se quiera, pero al fin y al cabo, o al cabo, mojiganga.

Eso no impide que tenga dos escenas sobresalientes: una de amor naciente en el tercer acto, y otra en el último, cuando al pactar unos caballeros las condiciones de un duelo, se ponen insensiblemente a jugar al bacarrá. En la primera de estas dos escenas está verdaderamente hechicera Consuelo Badillo, y su picaresca ingenuidad –digna del Bob inventado por la picante Gyp– luciría mucho más si tuviera al lado un galán más “convinciente” que el Sr. Manini.

París fin de siglo tiene escenas y chistes para todos los gustos, sin contar los chistes y escenas que, según parece, le ha extirpado el Sr. Pina Domínguez. Yo no sé si las obras de este género son las más a propósito para conmemorar el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo; pero todos los periódicos dicen que París fin de siglo es una obra excelente para Pascuas, y ¡santas Pascuas!

Se las deseo muy felices a todos mis lectores (M. de Cavia, “Los teatros”, 22/12/1891: 394 y 398).

30/01/1892

Roger Laroque, hábilmente arreglado por don Salvador María Granés del *Roger la Honte* que sacaron los señores Julio Mary y Jorge Grisier de un novelón del primero, publicado en el *Petit Journal de Paris*, tiene además de aquel género de interés que consiste en ver en qué paran tan extraordinarias combinaciones, el aliciente del aparato escénico con detalles y pormenores de un realismo verdaderamente adecuado a las exigencias de un público a quien cautiva la emoción estética mucho menos que el entretenimiento sensacional, si puedo decirlo así.

El cuadro del juicio oral y público –cosa de extremado atractivo, ahora que el asistir a las causas célebres constituye un sport de los más elegantes– bastó para asegurar el feliz suceso de *Roger Laroque*, aparte de los dramáticos y conmovedores acentos con que Antonio Vico hizo el papel de abogado defensor que muere en plena vista de la causa, y aparte de la naturalidad exquisita con que Emilio Mario representó el presidente del tribunal.

Estas escenas han sido, en rigor, las únicas en que la conjunción (terminillo de moda) de los dos célebres actores ha tenido algo de fecunda. ¡Cuán estéril ha resultado en todo lo demás! Los que de buena fe esperábamos otra cosa nos hemos llevado un chasco solemnísimo. Verdad es que ni Mario ni Vico han hecho el menor esfuerzo por que los ángulos salientes del uno encajasen dentro de los ángulos entrantes del otro...

Pero el hecho de haberse convertido esta famosa “conjunción” en conjunción disyuntiva, Merece párrafo aparte.

[...]

Estos alardes y proezas no estaban ajustados al “diapasón normal” de aquel teatro, y a la frialdad en el auditorio seguía el desaliento en el artista.

Por otra parte, ¿qué autor iba a entregar una comedia a artistas tan desviados entre si y tan poco propicios a una aproximación en la manera y los procedimientos? –Ya que he tomado un texto de Bourget como punto de partida para todo este prolijo sermoneo, copiaré nuevas palabras del insigne crítico que explican con toda claridad cómo la unión de Vico y Mario, realizada sólo en la apariencia, no podía ser fuente de inspiración para los autores.

“...Un actor no triunfa largo tiempo y de verdad sino a condición de encarnar cierto tipo ideal que el público encuentra en él. Su juego escénico viene a ser un compendio de ciertos modos de comprender las pasiones o las costumbres que flotan en el ambiente de la época. Observar este juego es, pues, observar la época entera, indirectamente, es cierto, y como en un espejo que desfigura algo la imagen; pero esta observación suele ser fecunda y es en todo caso uno de los medios de que el autor dramático se sirve para adaptarse al gusto del público y uno de los medios que el público tiene para influir sobre el autor dramático”.

Así habla el psicólogo francés, y sus reflexiones dan palmaria respuesta a esta pregunta: “¿es posible escribir para Mario como para Vico, y ver en Vico el mismo espejo que en Mario?”

[...]

Vico, en unión de su sobrino Antonio Perrin, se ha trasladado al Teatro de la Princesa, en donde harán su presentación con el estreno de *Thermidor*, asendereado y cacareado drama de Sardou.

– ¡Me asusta el género francés! –ha dicho el genial artista español en una conferencia que *El Resumen* ha hecho pública: y en verdad que no es este el mejor presagio para la nueva “conjunción”.

[...]

“Obras son amores y no buenos actores”.

A bien que las obras no van a faltar en aquel teatro durante la nueva etapa que emprende Emilio Mario. El obstáculo de Daudet, y Realidad de Galdós (M. de Cavia, “Los teatros”, 30/01/1892: 69).

22/02/1892

Pocos días ha (y por de contado muchos después de haberse estrenado en Madrid la traducción del drama *Termidor*, más famoso por el ruido que por las nueces) anunciaron los diarios parisienses que Sardou tenía el propósito de trasladar a la novela los cinco actos —cuatro en el teatro de la Princesa— en que ha pintado las desdichas de Fabiana, las vehemencias de Marcial, los ardidés de Labussière y la caída de Robespierre entre bastidores.

"Un redactor de *L'Événement* se apresuró a pedir a Sardou la inevitable y consabida entrevista (ó interview, como es preciso decir, para mayor claridad), y el célebre autor la aprovechó, con la habilidad que tan característica es en él, para no decir que sí ni que no en cuanto al nuevo avatar de su asendereado drama, y para "hacer el artículo" por milésima vez.

— ¡Oh! ¡Si viera usted cómo ha gustado en San Petersburgo! El Zar y la Zarina asistieron al estreno, y cuando, al terminar el último acto, los personajes que están en escena agitan los sombreros con entusiasmo y gritan con fervor: "¡Viva la libertad! ¡Viva la República!" el Emperador hizo un benévolo gesto a la Emperatriz, y ambos dieron la señal para los aplausos, haciendo que el telón se levantase hasta dos veces.

Aquí, según se ve, Sardou se complace en pintar como obra "peligrosa" y de significación "avanzada" el drama que en otros sitios se ha considerado como "reaccionario" y "antirrepublicano".

Y para que el público concierte mejor estas medidas, sigue Sardou hablando de esta suerte al periodista parisiense:

—Esta noche (jueves 18 del actual) se estrenará *Termidor* en Viena. La censura, que es muy severa allí, habrá hecho de seguro algunos cortes. Así y todo, dudo mucho que los austríacos, con quienes no estamos en tan buenas relaciones como con los rusos, acojan mi drama tan bondadosamente como estos últimos. La crítica que hago del Terror no compensará probablemente en el ánimo de la aristocracia de Viena las alabanzas que tributo a las grandes y nobles jornadas de la Revolución de la República.

Si esto no es un desagravio y un halago a los parisienses que tan ofendidos se manifestaron ante el estreno de *Termidor* en el Teatro Francés, dando lugar a la prohibición de sus representaciones, que venga y que lo vea el Ser Supremo, el mismo de las fiestas termidorianas.

Por algo dijo Zola de este autor, a quien tan rara vez hemos visto consagrar su gran talento al puro y desinteresado culto del Arte, que todo se le podía conceder menos la estimación literaria.

En la entrevista a que me he referido, y que tan de relieve dibuja el carácter de Sardou, no tiene el autor francés el recuerdo más leve e insignificante para el literato español que ha traducido *Termidor* al castellano, ni para los artistas que nos lo han dado a conocer, ni para el público de Madrid, que sin necesidad de obedecer las señas del Zar y la Zarina, ha tributado a esta obra más aplausos de los que justa y razonablemente se le deben tributar.

Así paga Sardou a quien bien le sirve.

II

Con todo eso, el tal drama, reaccionario en París, revolucionario en San Petersburgo, y ni revolucionario ni reaccionario para los que ya estamos curados de espantos y sustos de semejante especie, podría ser toda una obra maestra, como el mismísimo *Tartuffe*, pongo por caso, que tan subido de color parece a los devotos y tan pálido lo encuentran los impíos.

Ninguna obra teatral más demoledora que *El Barbero de Sevilla*, de Beaumarchais, y los primeros en aclamarla y enaltecerla son los más perjudicados por la demolición. Ninguna obra de intención tan cruel contra la democracia triunfante y el periodismo republicano que el *Rabagas*, de Sardou, y el primero (antes de preguntármelo nadie) en celebrar la fuerza satírica de aquella punzante caricatura, cuyas burlas no han de ser menos:

por las decir judío,

soy yo, que para ningún demócrata ni republicano puedo ser sospechoso.

¡Qué más! El Cocodrilo mismo, no el que nos ofreció el Sr. Pina y Domínguez “arreglándolo” a su antojo, sino el que nos dio a conocer en italiano el excelente actor Novelli, me parece una obra deliciosa, y declaro, no ya dignas de la tierra de Rivarol y Chamfort, pero hasta genuinamente áticas, si se quiere, las sales de que está repleta aquella farsa propia de un Aristófanes boulevardier; mas lo que es el Termidor.

Del Termidor no es posible decir, poniéndose en ese punto de vista, sino lo que dijo un crítico parisiense, cuando se estrenó la obra:

—Es mucho más cáustica *La Hija de Madame Angol*.

¡Es claro! ¡Como que la sátira puede albergarse en una opereta! En un melodrama, no.

Puede apreciarse la Revolución francesa a través de *Li animali parlanti*, de Casti: pero apreciarla a través de *Termidor*, es como apreciar el Cristianismo a través de Carlos II el Hechizado.

III

Ha dicho Edmundo Scherer (si no me engaña mi flaca memoria) que para juzgar una obra literaria debe empezar quien la examine por plantear estas tres preguntas:

“¿Qué se ha propuesto el autor?” “¿De qué medios se ha valido para lograr su propósito?” “¿Lo ha logrado?”

El método es de lo más empírico que puede haber: pero es también de los más seguros, sobre todo cuando la obra pertenece a un género híbrido como el de Termidor, mezcla de crítica y pasión, de efectismo y de realidad.

Aparte del propósito primordial que el citado Scherer —o quien fuere— atribuía al mismísimo Cervantes, diciendo de él: “¿Qué se propuso al escribir el Quijote. Pues, por de pronto, venderlo bien”: aparte, como digo, de esta clase de finalidad que a nadie denigra, y que persigue como nadie el millonario Sardou, es indudable, ateniéndonos a las afirmaciones del propio autor, que su objeto ha sido “poner en solfa” aquel período tremendo y trágico de la Revolución francesa que se conoce con el nombre del Terror.

¡El Terror en solfa!...

Cuando no en las caricaturas de actualidad o en los pasillos de circunstancias, semejante empresa solamente puede intentarse en la zarzuela, como ya el mismo “solfeo” lo demanda. *La Marsellesa*, de Ramos Carrión y Fernández Caballero, lleva en tal respecto tan grandes ventajas al *Termidor*, zarzuela sin música, aunque tampoco faltan efectos propios del género, que sólo el temor de abusar de los lectores y de traspasar los límites a que ha de sujetarse mi tarea, me impide trazar un paralelo entre ambas obras, del cual había de resultar justa y evidentemente favorecido el melodrama español.

Al llevar asuntos de tal linaje a esferas artísticas de mayor elevación —como ha querido Sardou, haciendo estrenar su obra en el Teatro Francés— hay que tener vuelos y arranques para algo más que para poner unos cascabelitos al

coturno trágico o desfigurar con toques carnavalescos la máscara de Melpómene... Aquellas luchas gigantescas, que “no son para miradas por los miopes, sino para contempladas por las águilas”, tienen que ser descritas y analizadas, sea en el sentido que fuere, por atletas del pensamiento y Titanes del estilo. Hay que ser un lírico como Víctor Hugo, o Lamartine, o Michelet. Hay que ser un iluminado como Carlyle, o Donoso. Hay que ser un censor implacable, minucioso, destructor, disolvente como Taine, especie de ayuda de cámara de la Historia que ve todo lo grande en calzoncillos. Hay que ser un vidente como Balzac.

Fijándonos sólo en Balzac –para quien el altar y el trono eran símbolos harto más sagrados que lo son para Sardou– yo aconsejo a todo el que vea *Termidor* u otra menudencia de la misma laya, que lea en seguida, no las narraciones directamente inspiradas en los hechos de la Revolución (Une épisode sous la Terreur, Les Chouans, etc., etc.), sino el final del estudio sobre Catalina de Medicis, en donde el gran escritor supone la aparición del espíritu de aquella reina de Francia a un abogadillo de provincia –la cosa pasa en 1786– que se llama Maximiliano Robespierre. Así únicamente puede estimarse la distancia que media entre el arte verdadero y ciertas “combinaciones” escénicas.

De igual suerte que se ha dicho sancta sánctè sunt tractanda, es fuerza convenir en que lo gigantesco, lo colosal, lo enorme, angelical o diabólico, sublime u horrendo, no debe traducirse sino con expresión exactamente igual a la impresión. Cuando no hay en el artista ímpetus para ello, es preferible al intento frustrado, o el desenfado del caricaturista, o la poca aprensión del historiador de folletín, o la maña del novelista por entregas o el simple artificio del tramoyista escénico.

¿Habrà sido a esto último, en resumidas cuentas, a lo que se ha atenido Sardou, ocultando con más o menos ingenio los gruesos y vulgares resortes de la tramoya?

No creo necesario narrar menudamente el “argumento” de *Termidor*. Los diarios lo han reseñado con todos sus pelos y señales, y muchísimas personas que no han visto el drama en el teatro se saben de memoria la anécdota (ya el sensato Sarcey fijó este carácter de la obra, negándole el histórico) de la infeliz Fabiana, que se metió monja creyendo muerto a su novio Marcial en los campos de batalla, y a quien halló luego en pleno París, para acabar ella en la guillotina y él de un pistoletazo de un gendarme, sin que bastaran a impedirlo los recursos del comediante Labussière, empleado en la terrible Junta de Salvación Pública y protector de los dos amantes.

Pretender que un simple episodio del Terror, por espeluznante que sea a ratos, dé idea del cuadro inmenso, sangriento y épico de aquellas luchas que Víctor Hugo simbolizó en Cimourdain y Lantenac, como si el mismo episodio no pudiera surgir dentro de otras muchas circunstancias análogas en muy diversos tiempos y regiones, es lo mismo que intentar presentarnos, a guisa de cuadro fiel de nuestras tragedias religiosas, uno de esos melodramones titulados, por ejemplo, *Inés de Avendaño* o *Las víctimas de la Inquisición*, cuya fábula, incidentes y recursos vienen a ser análogos a los de *Termidor*, sin más que poner herejes en vez de sospechosos, Santo Oficio en lugar de Convención, inquisidores por jacobinos, y hoguera por guillotina.

Si alguna vez asoma en *Termidor* el satírico de *Rabagas* y *El Cocodrilo*, iluminándose el diálogo con algún centelleo de ingenio, inmediatamente lo vemos desvanecerse y apagarse. El ambiente es tétrico, y ahoga todo conato

de chanza y burla. Si el autor insiste, ¡adiós impresión dramática! Para estos saltos mortales no hay como la zarzuela... Con música, puede moverse a sus anchas en pleno Terror aquel ciudadano Nerón de *La Marsellesa*, que en *Termidor* vemos reducido a las minúsculas proporciones y pálidos toques del ciudadano Casca.

Cuando, en vez de la sátira, despunta el drama de pasión, y surge un conflicto como aquel del segundo acto –única escena de emoción sincera entre tantas, tan falsas– en que Marcial, ante el voto que en presencia de Dios formado ha sido, puede decir a Fabiana, como el Marsilla de Hartzzenbusch:

¡Con mi presencia queja destruido!

y vemos a la monja rendirse, lo propio que en la famosa escena del *Don Juan Tenorio*, al punto viene el convencionalismo-melodramático a ahuyentar aquella ráfaga de luz... Pasan por la calle unas monjas que van al patíbulo: confúndense sus plegarias religiosas con los cantos revolucionarios de las turbas: cae de rodillas Fabiana: se arrepiente de haber cedido a las apasionadas solicitudes de Marcial, y proclama su arrepentimiento, a tiempo que entra en la estancia la policía, para enterarse y prenderla. Todo esto, que aun hábilmente trazado, no puede ser más artificioso y convencional, ha sido, no obstante, calificado por algún entusiasta nada menos que de creación digna de Shakespeare. Si con las notas del Oficio de difuntos y los berridos del Ça ira –combinación que se les escapó a Ramos Carrión y al maestro Caballero– llega a juntarse un tercer cántico... ¡ni Esquilo y Sófocles!

En el acto siguiente, el de la sustitución de los procesos, cuando Labussière trueca el de Fabiana por el de una infeliz aventurera, no sin dolorosas vacilaciones por su parte, y crueles sobresaltos por parte de Marcial, la habilidad escénica de Sardou subyuga al espectador, dando además a los artistas (Vico y Perrin en la Princesa) ocasión sobrada para ocultar con todos los recursos del gesto y la dicción la perfecta inanidad psicológica de una escena sujeta al patrón más primitivo del melodrama y salvada a fuerza de pericia en el mecanismo. Aquel no es un conflicto, sino un aprieto. Aquello no es conmovedor, sino penoso ¿Y cómo salen del paso los personajes? Pues “dando la casualidad” de que en aquel mismo punto y hora la sangre de Danton (según la frase célebre) ahoga a Robespierre.

La caída del tirano no impide (acto final y patio de la Conserjería) que Fabiana, condenada a muerte, tenga que ir a la guillotina. Un medio le señalan Marcial y Labussière para aplazar la ejecución, y por consecuencia, para salvarse, porque París va ya a respirar, y a holgar el verdugo: que firme Fabiana un documento declarando que está en cinta.

La religiosa se niega.

– ¡Anda, tonta! – le grita una Marizápalos– si no es ahora, para cuando lo estés.

Rompe Fabiana el papel, y se dirige hacia la carreta: Marcial intenta atropellar a los gendarmes, y uno de ellos lo deja muerto de un pistoletazo...

–He salvado a muchos –dice el comediante– ¡y no he podido salvar a dos amigos!

Esta es, prescindiendo de pormenores sin interés y de incidentes en que rara vez brilla la acerada agudeza de Sardou, la armazón dramática de *Termidor*, cuyos caracteres son unos cuantos tipos pasivos, juguetes de las circunstancias y la casualidad, sin otra vida que la que reciben prestada del medio, más o menos “pintoresco”, en el cual se mueven.

Si el autor se ha propuesto, según declaraba él mismo pocos días ha, “criticar el Terror”, y en vez de trazar vigorosamente un cuadro histórico al agua fuerte, diluye varios lances anecdóticos en el agua chirle del melodrama, no hay sino declarar que por esta vez no le ha salido al célebre Sardou muy afilado que digamos el entimema, y que se lo puede guardar en la dialéctica aljaba, como le diría nuestro clásico y le repetiría Scherer.

IV

¿Era de evidente y perentoria necesidad poner en castellano el *Termidor*? –Lo evidente es que podíamos habernos pasado perfectamente sin este drama, cuyo título creían algunos que era el nombre de la dama o del galán: pero dado el inmoderado afán que aquí existe por traernos, bueno o malo, todo lo que se estrena en París, es de agradecer que se nos haya dado a conocer, siquiera por satisfacer nuestra curiosidad, obra tan sonada y tan cacareada.

Hubiérase representado tranquilamente en el teatro Francés, sin verse obligado el Gobierno a prohibirla por culpa de un centenar de alborotadores, y a nadie hubiese espoleado el picaro incentivo del ¿qué será?, explotado además por Sardou sin pizca de aprensión, tanto como cuidadosamente atizado y mantenido por las mil y una vestales que rinden culto al dios Reclamo, señor omnipotente, de nuestra época.

Termidor se ha representado en el teatro de la Princesa con mucho esmero y mucho acierto –salvo algún detalle de escasa monta– lo mismo en lo tocante a trajes y decoraciones, que en lo referente a la ejecución individual y a los cuadros de conjunto. Sobre esto se ha dicho ya en la prensa cuanto hay que decir. También se ha celebrado mucho la traducción, debida a D. Ceferino Palencia, cuya pluma de oro quisiéramos todos ver empleada en faenas más meritorias y brillantes. La versión de *Termidor* es, en efecto, bastante correcta. Pongo bastante, y no muy, como sería mi gusto, porque a pesar de ditirambos y loores, los descuidos no escasean, y me parece un poco áspero y duro oír a Vico (acto 2, escena II) esto, que indudablemente no se dice sino por ministerio del consueta: “También yo no dejo de acordarme”.

La señora Tubau, luchando con la interpretación de un papel bien poco adecuado a esas facultades que ella desenvuelve tan a maravilla en los tipos de frívola y aturdida, o en los de “gran coqueta” como dicen los franceses, ha ganado en *Termidor* merecidísima palma, sobre todo por la sinceridad de expresión, la fuerza de voluntad y la concienzuda constancia que desde el primer día ha puesto al servicio de su empeño.

¡Oh, el primer día! ¡Quién hubiera podido disfrutar en semejante ocasión del talento de Vico! La prensa entera, el público en masa, los artistas mismos, salieron del estreno de *Termidor* deshaciéndose en ardientes elogios del genial actor... La inspiración y el arranque habían dado cuenta de los temores que le infundía el “género francés”. El mismo Sardou, al decir de todos, no hubiera soñado un Labussière tan perfecto.

Yo no pude ver la obra hasta la cuarta representación, y hube de resignarme a admirar a Vico soñándolo.

– ¡Qué efectos debió de sacar en este pasaje la otra noche!

– ¡Qué admirablemente dicen que dijo esta frase!

– ¡Con qué asombrosa mezcla de naturalidad e intención cuentan que detalló eso que ahora ha pasado casi inadvertido!...

Hablando conmigo mismo de semejante suerte, pasé la mayor parte de la velada, en tanto que el eminente artista se limitaba a “rezar” –como ellos

dicen— los pasajes de más interés y agudeza, o a exagerar la fingida imbecilidad de Labussière en el archivo, hasta un punto del todo inverosímil entre gentes tan suspicaces como las de la Convención, y en sitio de tan arduas responsabilidades.

Mucho quiero y mucho admiro a Vico, y por eso mismo no pude menos, tras de lanzar un rudo apostrofe a mi mala suerte, de padecer nuevo dolor al oír que decía un espectador intemperante:

—Labussière ha hecho esta noche con su papel lo mismo que con los procesos de los realistas... ¡Una pelotilla, y al Sena!

El Sr. Perrín da al tipo de Marcial la fogosidad y vehemencia que le son propias, aunque peca algún tanto de monotonía en la dicción. —Entre los demás artistas, todos discretos, ya que no brillantes, sobresalen las Sras. Alvarez y Pino por el desparpajo con que hacen y dicen sus papeles de “demagogas” desvergonzadas.

Termidor, en suma, ha recibido en Madrid honores que muy rara vez se tributan a obras maestras de nuestro teatro. Francia no nos lo premiará: pero en cambio... tampoco nos lo demandará la patria (M. de Cavia, “Los teatros”, 22/02/1892: 114-118).

8/10/1892

Se inaugura allí [teatro de la Princesa] la temporada con *La Princesa Jorge*, de Dumas (hijo), el más brillante y encantador dialoguista de la moderna dramática francesa; el autor más francés por su atrevimiento serio en los asuntos de vida palpitante que presenta en el escenario. En el de la Comedia de Madrid, la Marini y el infortunado Ceressa habían hecho prodigios de arte en esa obra, que ya va desterrándose del repertorio en el teatro italiano, porque, siendo de las más pasadas, no es, ni mucho menos, de las mejores obras del gran dramaturgo.

Los matices literarios del diálogo se han perdido aquí casi todos en la traducción vulgarísima, y han quedado desnudas crudezas que, en pobre castellano, asustan más que con las limpias galas de un buen estilo.

A pesar de todos esos pesares, María Tubau, que tenía ya casi en olvido a la noble cuanto triste y abandonada Princesa, supo vencer todas las dificultades y probarnos que cada día encuentra su talento nuevos recursos, de esos que suplen en ocasiones a la misma inspiración. Bien conquistados fueron los nutridos aplausos con que la saludó el público que llenaba el teatro.

Ya que no quiso concederla el cielo un Príncipe algo parecido a Ceressa, tuvo con la cruel enemiga que el autor la deparaba una muy estimable compañera de arte en Carlota Lamadrid, que, en su poco simpático papel de Condesa, alcanzó justos aplausos.

Muy bien acompañada también María por Pepe Valles, que nunca deja de decir como el arte manda ni el papel más insignificante. Y por último, hízose notar, por su dicción natural y por la intención propia que supo dar a las frases, un actor para muchos desconocido, Santiago, que agradó extremadamente al público en su papelito de ayuda de cámara del Príncipe.

Y después de saludar a María con sinceros plácemes en el principio de su nueva campaña, esperemos que allí, en aquel su terreno propio, vuelva Ceferino Palencia por los fueros de su honra de autor. No se diga que rompió su limpio escudo cuando salió del teatro de la Comedia. Y pues la verdadera gloria no gusta de que sus elegidos se duerman en sus brazos, refresque el

poeta aquellos laureles; que si son legítimos, también se van haciendo viejos (E. Bustillo, "Los teatros", 8/10/1892: 221).

8/11/1892

Bien quisiera estar del todo conforme con el aplauso incondicional con que la comedia de Durantin y Dumas (hijo) ha sido recibida ahora por la prensa diaria, que, por otra parte, ha creído algo imposible; que *Héloise Paranquet* no había sido traída antes a la escena española, en la que tantas obras francesas de menos mérito estamos viendo presentadas más de dos veces por distintos rebuscadores de originales.

En el teatro de la Zarzuela, en la noche del 5 de Noviembre de 1868, se estrenó la misma obra, arreglada en tres actos por D. Antonio Zamora, calificándola de drama y con el título de *Un artículo del Código*. En su ejecución tomaron parte la Cándida Dardalla, la Gertrudis Castro, Victorino Tamayo, Izquierdo, Alisedo y el mismo D. Emilio Mario que hoy rige los destinos del teatro de la Comedia, y a cuyo cargo estaba el papel de Avertin, el abogado enredador y socarrón en que Valles tanto se distingue ahora.

Pero dejando aquel mediano arreglo y ateniéndonos a esta fiel traducción, digo que algo importaría saber si introdujo modificaciones en el plan de la comedia de Durantin el famoso autor de *La Dama de las Camelias*, que con tan buena voluntad se decidió a prohijar a *Héloise* y a responder con su talento y sus recursos a los deseos que pudo expresarle la Empresa en obsequio de la pobre obra, al azar abandonada por su desesperado padre.

Porque, en cuanto al traductor español, el distinguido escritor y crítico Sr. Bofill, todos sabemos que, al traerla a la escena española con el título de Luisa Paranquet, no sólo ha conservado íntegro el original de la comedia, sino que ha procurado que en nuestro idioma no perdiese nada de lo mucho bueno que le avalora.

Pero aquel escabroso asunto, presentado en un prólogo tan sobrio y tan valiente a la vez: en una exposición tan definida y clara, así en los hechos y antecedentes de los personajes como en los caracteres que deben influir fatalmente en la acción y en el desenlace; va, digo, aquel asunto acompañado hasta el fin por un plan en que no se echen de menos la lógica de aquellos hechos y la consecuencia de caracteres con tal vigor trazados al principio.

La protagonista; aquella Luisa de sus pecados que, cansada, como tantas otras, de trabajar en los talleres donde compran el lujo las mujeres ricas, deja el trabajo y acepta con la deshonra algo del lujo de las privilegiadas, no halla bastante lazo en una hija para ser fiel al noble padre de ésta, y le engaña con un rufián estafador y miserable.

Descubierto el engaño por el celosísimo padre del militar pundonoroso, éste desiste del honrado empeño de hacer su esposa a la que es madre de su hija, y la infiel desvergonzada se va sola, con la risa de pérfida en los labios, donde el rufián la lleve, sin que descubra el menor sentimiento por no conocer todavía a la niña, pedazo de sus entrañas.

Ese es el prólogo de Luisa Paranquet, y yo acepto como verosímil –y desgraciadamente es verdadero en toda sociedad corrompida– el carácter de aquella mujer y de aquella madre.

Diez y siete años se pasan, durante los cuales la niña, hermoso fruto de un amor infame, y que figura en el Registro civil como hija de padres desconocidos, crece graciosa y bella al lado de su padre natural y de su abuelo

el Conde, sin que la digna compañera del infame Cavagnol haya dado en tanto tiempo muestras, no digo ya de amor, sino de curiosidad maternal. Ha seguido viviendo y triunfando del modo afrentoso que puede suponerse, dado el amante que prefirió al honrado padre de su hija.

Aquella mujer, a quien lo de madre nada santo y noble inspira, tiene atento el oído para esperar la ocasión en que pueda explotar egoístamente los que ella juzga para el caso sus derechos. La felicidad de Carmen de Sableusse pende de su santa unión con un honrado y excelente joven que la adora, y Luisa, que quiere sacar su partida doblemente ganada de la crisis en que se le ofrece la vida de su hija, se presenta al padre con esta infame pretensión: “O me haces Condesa, o me llevo a mi hija y mato a un tiempo su dicha y la tuya”.

Cavnagnol ha quedado detrás del bastidor; pero le sustituye ventajosa y hábilmente allí el letrado enreda pleitos y explota causas que –después de rechazada con energía la pretensión de la miserable– deja muy socarronamente al padre de Carmen una tarjeta con las señas de su estudio, por si le necesita en tribulaciones como la que le aqueja.

Luisa Paranquet, acosada con su amante por los acreedores; preocupada exclusivamente allí con su negocio, no se siente influida por el aire puro de aquel hogar: ni un recuerdo piadoso para su hija; sale dispuesta a jugar el todo por el todo, dándola falsa e inicua mente por padre a aquel mismo Cavagnol que a ella la envilece.

Y con Cavagnol se casa, y Cavagnol se nos ofrece con ella representando la farsa incalificable de reclamar como propia la hija de Sableusse, bajo el amparo de la autoridad que invoca y ejecuta la ley y del abogadillo de doble baraja, que al fin aprovecha un momento de cómica indignación para pasarse al bando de los ricos perseguidos, y dejar la mala causa de los miserables perseguidores.

Estos se ven solos y envueltos en la misma red que habían tramado y, en medio del conflicto, el autor o autores de la comedia llaman a la hija de Sableusse, para que salga a dar una solución definitiva frente a frente de aquella madre que por primera vez se ofrece a su vista.

La solución no cuesta menos que el falseamiento absoluto del carácter fiero de la protagonista. Aquella mujer no puede sentir nada de lo que allí dice en brazos de su hija, y los mismos autores vacilan y se condenan al romper aquella estatua de hielo, renegando de su propio arte.

Y Luisa exclama: “¡Qué hermosa! No pensé que fuese así mi hija”.

Esas son sus primeras palabras. Ellas nos ofrecen el amor más santo entrando por los ojos, porque no ha entrado nunca en el corazón de aquella madre. Durantin o Dumas, o los dos, lo han querido, y han dado a la comedia un falso final de sensiblería que no puede, que no ha podido mover el corazón de los espectadores, interesados hasta allí por las situaciones hábilmente combinadas y graciosamente asistidas en las crudezas del conflicto por las truhanerías del picapleitos, hecho a maravilla por Valles, y que es la figura mejor trazada de la comedia.

Si; a pesar de las graves mentiras del acto final, se ha celebrado la obra, que, sin ellas, hubiera justificado del todo el interés vivo y el plausible esmero con que el Sr. Bofill la ha traducido, tal como es, a nuestro idioma.

Todo el talento de la Sra. Tubau no ha bastado a convencer a nadie de lo que a si mismo se acusa de falso, y ella vacilaba, a pesar suyo, y se hallaba fuera de la situación, porque donde no hay verdad, no hay talento que la supla en el arte escénico.

La Marini; la Dusse, que renegaba con razón del acto final de *Divorciémonos*; las grandes actrices que han lucido como preciada hoja de su corona artística aquella Odette que se siente madre hasta respirando los corruptores miasmas del garito y que a tan grande sacrificio llega con su amor, no han pensado jamás en dedicar su inspiración y su talento a esa Héloïse que, sin embargo, sirvió a Sardou para imaginar la que es una de sus obras más completas y más hermosas.

A ser consecuente con su fiero carácter Luisa Parquet, que tantas atrocidades ha hecho y ha intentado a costa de su hija, ¿qué haría si pudiese probar –como dice allí el travieso letrado– que Carmen de Sableusse es la misma niña que con otro nombre aparece en el Registro civil?

Y al fin ningún sacrificio realiza ni puede realizar aquella madre, que se promete volver de vez en cuando a abrazar a la hija que no quiso ver nunca, y a quien no hará más que manchar con sus labios, si es que se lo permite aquel bandido de levita de quien se ha hecho esclava. Porque un artículo del Código podrá destruir en sus efectos civiles un contrato matrimonial; pero, así y todo, no tiene tanta fuerza como diez y ocho años consecutivos de cadena voluntaria en la degradación y el vicio.

No ha servido para nada bueno la desnaturalización del principal carácter. No hay allí tal redención de la mujer, ni puede perdonar a ésta el hombre honrado, ofendido brutalmente como amante y como padre de su hija. Y en cuanto a la madre, imposible la han dejado los autores hasta para el más allá del final de la comedia, en el cual sólo se ve el comodísimo modus vivendí de la protagonista (E. Bustillo, “Los teatros”, 8/11/1892: 312).

8/10/1893

Anunciados para la misma hora en los teatros de Lara y Eslava, sin vacilación alguna me encaminó hacia el escenario donde *González & González* me ofrecían la reducción y arreglo cómicos de los famosos Durand et Durand, que de tanto y tan largo regocijo han servido a los franceses. Me atraían también la confianza que inspira el autor español en esa clase de trabajos, y la seguridad de que con Rosell había de moverse la más saliente figura de la obra, en la que tantos primores habíamos aplaudido al célebre Novelli en el teatro de la Comedia.

Desde las primeras escenas se ve el habilísimo ingenio del arreglador de *Las Sorpresas del divorcio*, obra que, con el título de *Matrimonio civil*, se rió y celebró tantas noches en la temporada anterior en el mismo teatro de Lara.

En este nuevo trabajo del Sr. Pina Domínguez, el libro de Ordonneau y Valabregue ha perdido un acto; pero no ha perdido ninguno de sus graciosísimos incidentes, producidos por la usurpación del estado civil del famoso abogado González, con la que el González tendero de ultramarinos ha logrado casarse con una hermosa mujer, cuyo padre bonachón es admirador fanático de las glorias pasadas, presentes y futuras del supuesto letrado.

Las situaciones cómicas se suceden sin interrupción, como los chistes de buena ley, que nacen de las situaciones mismas y de los tipos que ofrecen los personajes. Y si a tales condiciones de la obra se añade una ejecución esmeradísima, en que aquellos tipos están representados, con toda la fuerza cómica que piden, por la Valverde, la Pino y la Blanco, y por Rosell, Arana y Santiago, se comprenderá que el interés y la gracia de la obra hayan producido

uno de esos éxitos que ya no debemos llamar extraordinarios, por lo mucho que de este calificativo se abusa en las contadurías.

El público distinguió con especial aplauso a la señora Pino, que hizo y dijo con suma gracia y delicadeza una escena de su episódico papel de andaluza mal casada, cliente del abogado González, y al Sr. Santiago, que hizo un tartamudo delicioso hablando y cantando su graciosa consulta.

La empresa, la dirección y la compañía del teatro de Lara, como el Sr. Pina, están de enhorabuena. *González y González* señala ya el principio de una campaña victoriosa (E. Bustillo, "Los teatros", 8/10/1893: 215).

8/01/1894

De regreso de su segunda excursión artística por la América del Sur: en circunstancias harto desfavorables, María Tubau, con la compañía que dirige Ceferino Palencia, inauguró su campaña en el teatro de la Princesa con la famosa comedia de Sardou, *Divorciémonos*, en la que tanto ella como Pepe Valles hicieron verdaderos primores.

María tiene estudiada esa obra con tanto amor, que en la ejecución del difícil papel de Cipriana no se abandona ni en el más insignificante detalle, atenta hasta a los exagerados caprichos del autor en el último acto, contra los cuales se rebelaban el talento y la exquisita delicadeza de artista de la Dusse.

Por primera vez en nuestro idioma, representó después la compañía de Palencia la dislocada comedia *El rapto de las Sabinas*, aunque de autor alemán, de factura francesa, y que ya nos había dado a conocer en italiano y en el teatro de la Comedia el famoso Novelli.

No ha ganado mucho la obra con la traducción de Pedro Gil, quien, con las condiciones de autor cómico original que distinguen a otros traductores españoles, hubiera dado más vida a algunas situaciones cómicas y más viveza y colorido al diálogo, que se arrastra muchas veces lánguido y falto de gracia.

Por otra parte, no bastaba que María Tubau extremase su celo en favor del mejor conjunto del cuadro, tomando a su cargo, desde la tercera representación, el papel de la dama joven, la sencillísima hija del asendereado autor trágico-cómico de *El rapto de las Sabinas*. Era preciso además que el actor encargado del papel de Tromboni, cómico envanecido y tunante que trastorna el juicio del poeta y, para sus fines, ampara la disparatada tragedia del pobre viejo, diese más relieve, más vida a los detalles de algunas situaciones, en las que el inolvidable Novelli resultaba el verdadero protagonista de la obra,.

Las Ideas de la señora Aubray es una de las obras más artísticamente cinceladas, por decirlo así, del célebre autor de *La dama de las camelias*. Tal vez el éxito que en el libro y en el teatro alcanzó su Margarita Gautier llevó a Dumas (hijo) a buscar en todos los caminos a la mujer caída, para ofrecerla una y otra vez redimida del pecado por el amor. Puede decirse que ese tema ha sido la preocupación más viva y constante del famoso dramaturgo.

La Juana de *Las ideas de la señora Aubray* es una figura más en la galería de hermosos ángeles a posteriori que nos ofrece el soberano ingenio del redentorista dramático. Pero otros de sus ángeles habían caído arrastrados por el ejemplo del vicio o por la fuerza de la pasión. En su ingenua y sentida confesión a la señora Aubray, Juana presenta el pecado en frío, la caída por gratitud calculada; da su honra –no su amor– a cambio de unos cuantos billetes de Banco con que un vicioso la socorre y socorre a la familia que la rodea. Si

no fuera por su aureola teatral de madre amantísima del hijo de su incomprensible pecado, Juana no podría salir del misterio con que se presenta a los espectadores, sin que éstos protestasen contra lo exagerado de las ideas filantrópicas de la señora Aubray.

La protesta del público en el teatro de la Princesa se, tradujo al final en una resistencia pasiva, pero dura, a aceptar como moneda corriente del sentimiento verdad aquellos arranques de sensiblería bien estudiada, pero demasiado convencional, con que el ángel caído, por medio de un amago hasta los brazos de su honradísimo adorado con el título de esposa, realizando las temerosas ideas de la Sra. Aubray, quien con tal nuera se da al fin por muy honrada.

Y concluyamos diciendo con el simpático personaje que representa Valles: "Todo esto es muy hermoso: pero..."

Pero declaremos también que del buen nombra del Sr. López Guijarro podíamos esperar una traducción más esmerada, más castiza, dpi admirable, afiligranado diálogo de la obra de Dumas.

Nada reprochable se encontró en la ejecución por parte de la inteligente María ni por la de Carlota Lamadrid, discretísima vencedora de las dificultades y peligros que su papel de pecadora ofrecía. Sólo en la agraciada actriz encargada del papel de la dama joven encontré un exceso de escénica inexperiencia.

[...]

Ha pasado ya con aplauso a las funciones de la noche la regocijada comedia *Villa-Tula*, que, con completo buen éxito, se estrenó en la primera tarde de Pascuas en el teatro de la Comedia, donde hace años se había estrenado con tan buena fortuna otra obra del mismo autor alemán, con el título *de Militares y paisanos*.

Segunda parte de ésta –según el autor alemán y el hábil arreglador español–, *Villa-Tula* nos ofrece, efectivamente, algunos de nuestros ya muy conocidos y celebrados personajes, sin excluir a aquel apocado farmacéutico que hacía el amor a la hija del alcalde, bajo la protección del médico militar que aparecía casado en secreto, y cuya señora es objeto en *Villa-Tula* de las atrevidas asechanzas de un francés alegre y francote, grande amigo de Mendoza, quien le hospeda, como a otros, en el hotel que lleva el nombre de su esposa, aquella Tulita americana que tan hábil gancho tuvo al fin para el capitán empedernido.

Puede decirse que toda la acción do la nueva comedia está reducida a los amores simplicísimos del mancebo de la botica de Cebolleta con la hija del guarda, y a las intermitentes intrigas del francés, vigiladas con severidad cómica por aquel miope Arturito que tanto juego dio con su remojo en la acequia en *Militares y paisanos*. Pero esta primera parte tampoco tenía más asunto ni más acción escénica que pudiera despertar el interés del público.

El verdadero interés está en los incidentes cómicos que afectan personalmente a los bien movidos personajes: en los detalles de los caracteres y tipos que juegan en la fábula, y en lo vivo y chistoso del diálogo, en el que tanto ha puesto de su cosecha el ingenioso Vital Aza.

Claro es que la primera parte –sólo ya por ser primera– lleva consigo todas las ventajas, y la mayor de todas la novedad –suprema para el espectador– no siendo pequeña, para el efecto alegre y vivo a la vista, la del movimiento constante de uniformes y armas, que no reaparecen en *Villa-Tula*.

Esta última –aun luchando tan desventajosamente con los alegres recuerdos de la primera– es digna hermana de ella y legítima hija de padre tan ingenioso,

quien, con todo su celo paternal, nada podría decir de malo al padrino o compadre que también ha vestido a la española la segunda parte de Gaspar en tiempo de paz o Militares y paisanos.

Una sola cosa podríamos reprochar los españoles –no el autor alemán– al amigo Vital Aza. A quien de tanto ingenio puede hacer alarde, no se le puede permitir que, con las gracias finas y nuevas de su cosecha, mezcle chistes trasnochados de almanaque, como aquel de Daoiz y Velarde al hablar de las célebres parejas amorosas que historias y leyendas nos ofrecen.

En cuanto a la ejecución, no he de citar ni un solo nombre. Bien conocidos son ya los artistas del teatro de la Comedia. Todos ellos, desde el director-empresario, que sabe cómo hay que buscar en los ensayos un buen conjunto de cuadro escénico, cuantos toman parte en las representaciones de Villa-Tula hacen en esta obra –y es el mayor elogio– todos los primores que aplaudimos en la ejecución de Militares y paisanos (E. Bustillo, “Los teatros”, 8/01/1894: 7 y 10).

22/02/1894

Llegó después el estreno de otra obra de esperanzas para la empresa del teatro Español, en cuyos directores, como en toda la compañía, hay que reconocer una laboriosidad infatigable y un deseo de acertar digno de elogio.

Severo Torelli, obra que tantas distinciones valió en la República vecina a Francisco Coppée, ha llegado al escenario del Español por el amor que al gran poeta lírico de Francia profesa el nuestro, muy celebrado, D. Carlos Fernández Shaw, que nos había dado a conocer antes inspiradas y bellas poesías del famoso autor de *El relicario*.

Todo lo que el cariño, la admiración y el deseo del triunfo del ídolo podían llevar a la obra en nuestra escena, lo ha realizado en su difícil trabajo de traductor nuestro poeta animoso. Aquí, como en Francia, Severo Torelli ha, brillado más por la forma que por el fondo: más que por el asunto y el plan, por la hermosura y grandeza de los pensamientos y por los esplendores de un encantador lirismo, ropaje deslumbrador de un cuerpo que se desliza penosamente entre las sombrías encrucijadas del pueblo, que se ahoga y se revuelve desesperado bajo el férreo poder tiránico de Barnabo Spinola.

[...]

En el camino sombrío y un tanto fatigoso que nos traza el argumento de Severo Torelli, nos hallamos alguna vez con cuadros de gran efecto, como el final del primer acto: escenas hermosas y delicadas, con todos los fulgores de la verdadera inspiración poética, como aquella de Porcia y Severo, en que tanto han puesto de su parte el cariño y la admiración del poeta castellano al gran poeta y delicioso conteur de Francia.

Pero –como ya dejó indicado– el triunfo del poeta lírico había de obscurecer en Francia el del autor dramático, y ya por eso se pensó a tiempo en intérpretes, en lo posible, a imagen y semejanza del poeta, que llevasen al oído y al corazón de los espectadores toda la ya dulce, ya vigorosa armonía de aquellos versos admirables, expresivos de tan delicados sentimientos y de tan tormentosas pasiones.

Nuestro poeta traductor ha llegado hasta donde podía llegar, y no es poco. Pero los artistas del teatro Español, si han hecho lo posible para ellos, para la obra no han hecho lo bastante. Sólo Julia Sala, la bella figura de Porcia, ha sido un momento delicada intérprete de los primores de la musa.

Los demás aplausos del público, los poetas solos, vigorosamente unidos, los han conquistado (E. Bustillo, "Los teatros", 22/02/1894: 114-115).

8/04/1894

Terminada la campaña de Emilio Mario en el teatro de la Comedia, anuncióse la de Ernesto Novelli con una compañía no inferior a la que con él había funcionado en el mismo teatro en los meses de Mayo y Junio de 1888, figurando en ella artistas conocidos de nuestro público, como Olga Giannini, que ha ganado mucho terreno en el arte con las lecciones y la habilísima dirección de su gran maestro.

Al despedirse de nuestro público hace seis años con el monólogo titulado *Condensiamo*, las últimas palabras del primer artista escénico que hoy tiene Italia fueron: "No os digo ¡adiós! sino ¡hasta la vista!" Y las pronunció con la conmoción sincera del actor satisfecho de su obra y agradecido a las muestras de admiración y afecto de un público inteligente, ya que no siempre numeroso.

[...]

Novelli, no sólo no ha perdido, sino que ha ganado mucho durante, su ausencia de seis años, porque es de esos artistas privilegiados convencidos de que el estudio del arte no se acaba nunca, y de que hay que llevar a él los secretos inagotables de la naturaleza, que constituyen inapreciables manifestaciones de los caracteres y de las pasiones humanas.

Novelli, además, ha renovado su repertorio, y en el que trae ahora figuran muy pocas obras del numeroso que nos dio a conocer en su campaña de 1888. Y en cuanto a su compañía, si no corresponde a los títulos excepcionales *dil capio*, tampoco es peor en conjunto que las que han traído otros artistas eminentes de ambos sexos, así de Italia como de Francia, y rara será la obra en que pueda decirse que el cuadro aparece descompuesto por la más insignificante figura ni en el detalle de menos importancia, porque para artistas de la conciencia de Novelli todos los detalles y todas las figuras importan mucho.

Con *La Morte civile* empezó el gran actor su nueva campaña, como para significar que no se olvida de que nuestro público, después de haberle estimado como inimitable actor cómico, había apreciado en todo su valor sus altas cualidades de artista dramático en la famosa obra que Giacometti escribió para Salvini, y en la que nuestro Vico ha lucido tantas veces sus facultades.

Con la sobriedad de recursos y la convincente sencillez del que, estudiando a la naturaleza, huye de extremar en el acento como en las actitudes las trágicas situaciones, desde su aparición en la figura del mísero Corrado hasta el momento supremo de, la agonía en que, sin palabras, responde el moribundo a aquella inocente niña "que por primera vez lo llama padre", el gran actor llega en el camino de la ficción escénica a la más pura y conmovedora verdad de los humanos afectos. La creación que años antes nos había ofrecido Novelli resulta, por decirlo así, agrandada en detalle, por galas nuevas que encuentra siempre un arte exquisito.

Dos obras enteramente desconocidas hasta ahora de nuestro público han sido dos ocasiones de triunfo para el simpático gran artista. *La Bisbetica domada*, obra de Shakespeare, humorada, cómica, honda como de aquel coloso del teatro, grande en medio de la sencillez de la fábula, intencionada y sana por el pensamiento, interesante sin intriga, rebosando gracia natural hasta en los

extremos a que llega la influencia dominadora de aquel marido que reduce a incondicional sumisión a una fiera mujer que parecía indomable.

Hay que advertir que la fiera Catalina (Olga Giannini) está con tal arte escénico ensayada por el domador Petrucchio (Novelli), que no hay movimiento de ella, ni el más insignificante, que no sirva para preparar un gran efecto de gesto, de acción o de dicción del incomparable artista, cuyas palabras van siempre precedidas o acompañadas por aquellos movimientos expresivos de un rostro nacido para dar fuerza de verdad a toda ficción escénica, alegre o triste, de gracia o de sentimiento.

Il barbero benetico es la preciosa comedia de Goldoni cuyas primicias no pudo disfrutar Italia, porque, amargado el gran autor por las persecuciones de la envidia, había ido a refugiarse en París, donde estrenó la citada obra con el título de *Le bourreau bienfaisant*, valiéndole, con los aplausos del público, las mayores distinciones del rey Luis XV y de los hombres más ilustres de la Francia de Molière.

Si Goldoni —a quien Voltaire llamó el pintor de la naturaleza— pudiera ver a Novelli representando aquel carácter vestido por él con todos los rasgos de la verdad de la naturaleza humana, aseguraría que, en el gesto, en la acción, en la palabra, en todas aquellas bruscas transiciones de lo fiero a lo dulce y compasivo, el fidelísimo intérprete realiza en su arte todas las maravillas que Voltaire admiraba en las obras el autor italiano.

Larga tarea sería señalar uno por uno los méritos que el público y la prensa unánime reconocen en el gran actor, el más completo de cuantos han honrado los escenarios españoles, el que brilla en la tragedia como en la comedia y como en el monólogo. Porque Novelli, en la misma noche en que ha estremecido a los espectadores con los verdaderos arranques de las pasiones más hondas, aparece al fin ante ellos, sin levantarse el telón, ya con la gravedad cómica del inventor tronado ya mísero que explica el caprichoso mecanismo de su *Machina per volare*, ya con aquella sonrisa típica de la *Semplicita*, monólogo en que un recluta declarado útil cuenta sus vivas impresiones cerca del coronel a quien sirve de ordenanza, con mímica tan expresiva, con inflexiones de voz tan propias del personaje que allí representa, que el público se olvida de que está, en el teatro, y sido cuando Novelli desaparece se da cuenta de que todo aquello ha sido obra maravillosa del arte, que reclama aplausos para el gran artista.

Merecía éste, por sus excepcionales condiciones, ser objeto de un estudio extenso que no cabría nunca en las proporciones obligadas de esta clase de artículos. Sin renunciar por mi parte a tarea de tanto empeño, concluyo por ahora saludando a Novelli como a uno de esos pocos mágicos del arte escénico que alcanzan a dejar un nombre glorioso en la historia del teatro (E. Bustillo, "Los teatros, 8/04/1894: 218-219).

22/04/1894

NOVELLI, el gran actor italiano, ha tenido que llegar a la mitad del camino trabajoso que se había trazado en programas y anuncios, para que el público acabase de responder a las esperanzas y a los méritos del artista, tan legítimas aquéllas como éstos excepcionales.

En casos de esta naturaleza no puedo yo conformarme con el vulgar adagio de "hágase el milagro y hágalo el diablo", ni por milagro quiero tener tampoco la favorabilísima reacción con que he visto al fin premiada la valerosa fe de

Novelli, cuyos prodigios en el arte debían traer como consecuencia natural su coronación por un éxito seguro y positivo.

El teatro de la Comedia está cada noche más concurrido, recordando las más brillantes veladas de Mario y aquellas otras en que la Marini y Cerosa encantaban al público con sus artísticos primores en la Margarita y el Armando de *La Dama de las Camelias*.

Había ya cambiado mucho la suerte de Novelli cuando éste apareció por primera vez en Otelo, personaje trágico de Shakespeare que han revestido otros grandes artistas de cierta solemnidad clásica –casi tradicional– sustituida, con ventaja por Novelli en muchos momentos por la más sencilla verdad, que en el arte triunfa al fin de todos los convencionalismos hereditarios.

En ese camino de la verdad embellecida por el arte y tomada de la humana naturaleza por un gran instinto de asimilación, Novelli triunfó en Otello, como triunfó después en la saliente y típica figura del avaro y rencoroso Shylok de *El Mercader de Venecia*, como había triunfado antes en el bizarro cómico papel de Petrucchio, domando a aquella fiera ejemplar que ofreció al teatro humano el amplio y maravilloso genio de Shakespeare.

Desde sus sencillos y convincentes acentos amorosos al lado de Desdemona, hasta el paroxismo terrible a que llega con los celos sugeridos por Yago, y, sobre todo, en los detalles bien estudiados de la final agonía, el gran actor italiano nos ha ofrecido nuevos aspectos con que un arte progresivo puede presentar las figuras más definitivamente caracterizadas ya por la historia crítica del teatro.

Para mí –como para maestros que con devoción estudio– el acto de Otello en que más ahonda en el corazón humano el gran dramaturgo inglés es el tercero, con aquella detallada gradación maravillosa de la sugestión infernal de Yago. Y tal vez por eso: porque allí la figura del envidioso infernador del alma del moro adquiere las proporciones de principal en situaciones tan decisivas y culminantes, el mismo Novelli ha contribuido, con los variados y magistrales registros de su arte, a que todos echásemos de ver lo desvaído y pálido de la figura de Yago, por pobreza de interpretación del actor Colonnello. Nada de, eso había ocurrido en otras obras, porque ese mismo actor, si no brilla a la altura de un verdadero primer galán, tampoco había descompuesto cuadro alguno imaginado por el poeta y estudiado con amor por Novelli, el gran intérprete de las miserias naturalistas de Ibsen, como de, las espirituales delicadezas de aquel viejo músico con que nos deleita en *Il piccolo Haydn*, cuadrado encantador en que todas sentidamente representado por la Giannini – han contribuido a que el anciano maestro Pórpura brillase como una de las más hermosas creaciones del más grande actor italiano de estos tiempos.

El que haya visto y oído a Novelli en ese encantador viejo músico, con aquella hermosa cabeza coronada por la nieve de los años, el cuerpo inclinado por la eterna labor sobre el pentagrama, los ojos iluminados por los fulgores del puro amor al arte, buscando impaciente y descontentadizo la última frase melódica que ha de coronar la acariciada hija de su inspiración, apenas acertará a comprender que sea el mismo artista escénico el que más tarde aparece en aquel tremendo caso de atavismo de *Gli Spettri*, joven de cabeza rubia, de enfermiza palidez terrosa, destrozado fatalmente por la herencia, con el paso vacilante del caduco, con la mirada vaga y sin más brillo que el que le presta a ratos una concupiscencia febril que ayuda a la creciente atonía de las facultades intelectuales.

El caso es repugnante en el teatro, porque el sentimiento artístico se rebela contra todo lo que no es legítimo objeto del arte. Quién duda que allí brillan el talento, el estudio, la fina observación, acaso la intención moral de Ibsen. Pero el teatro, donde la patología del alma, las más grandes miserias psicológicas pueden ser presentadas en todo su horror dramático si el verdadero ingenio las presenta, no es terreno, ni lo será jamás, para ofrecer el estudio, ni el mejor intencionado, de las lacerias repulsivas, de las miserias fisiológicas que en las clínicas de la ciencia tienen su teatro íntimo y reservado.

El público sufrió en silencio el caso de atavismo. ¿Cómo? Subyugado por la maravillosa obra del artista, cuya figura, cuyos movimientos, gestos, miradas, inflexiones de voz –sin acercarse nunca al peligro fácil del ridículo– van marcando acto por acto, escena por escena, aquella, gradación terrible que llega a la obscuridad absoluta de la razón del atávico, precisamente cuando éste pide a su madre el sol con el acento plañidero con que un niño herido de muerte pide un juguete a su atribulada madre.

El que así triunfó venciendo hasta, las prevenciones más vivas y justificadas de un público de gusto delicado, es el mismo artista que, haciendo un Luis XI distinto, en detalle sobre todo, de aquel que admirábamos en nuestro gran Valero, ha podido brillar en su labor difícilísima sin que menguase su mérito el recuerdo, aun vivo, de nuestro inolvidable actor, que de la figura escénica del rey de Francia hizo uno de sus más grandes títulos de gloria.

Para acabar de justificar el éxito definitivo y completo de Novelli en sus múltiples, variadas y maravillosas aptitudes escénicas, ahí quedará el recuerdo de las veladas artísticas en que representó a la perfección tipos tan distintos como los que le ofrecen *Il Cavaliere servente*, *La Cavallerizza* y *Le Distrazionni del signor Antenore*, obrilla cómica que trae a la memoria aquella Cabeza de pájaros en que tantos primores hacía nuestro inteligente actor Manuel Catalina. Y en las mismas noches, inolvidables para los que hemos seguido paso a paso la campaña del victorioso Novelli, éste hizo gala de su maestría en todos los terrenos a que puede llevarle el arte que adora, teniendo al público suspenso de sus labios y de sus gestos expresivos al recitar los monólogos Diogene y Divagando, con los tonos vivos de gracia y de sentimiento a que puede llegar el más acabado y fiel estudio de la naturaleza.

No es posible que artista alguno extranjero pueda dejar huellas tan imborrables como las que Novelli deja a su paso por nuestros escenarios. En Italia no se extingue la raza de los grandes actores, como en España no muere la de los buenos poetas dramáticos: y si allí ha de ser hoy doloroso para las Dusse y los Novelli tener que nutrir su hermoso arte casi exclusivamente con las obras del ingenio francés, más doloroso han de encontrar nuestros Tamayo, Echegaray, Selles y Cano hallarse sin completos intérpretes de concepciones cuya vida escénica no sería posible sin la resurrección de una raza de artistas, cuyos nuevos legítimos representantes no aparecen al finalizar nuestro siglo.

Otra vez mi saludo de admirador al gran Novelli: y permítame el maravilloso relojero, Papá Lebonnard, que con tal habilidad toca los complicados resortes del sentimiento humano, que en esta hora —que es aquí la de mi despedida— copie aquellas palabras suyas del final de su primera campaña. “No; ¡adiós! sino ¡hasta la vista!” debemos decir a Novelli —como expresión de gratísima esperanza— cuantos en él vemos realizados los ideales del verdadero arte (E. Bustillo, “Los teatros”, 22/04/1894: 246-247).

15/02/1895

Cuando el gran Novelli nos deleitó con su extenso y variado repertorio, durante la pasada primavera, fue *La Bisbetica domata* la obra que más fijó la atención de nuestro público, y acaso la que más contribuyó a que los tenaces retraídos acudiesen, al fin, una noche y otra a maravillarse ante las múltiples aptitudes escénicas del artista italiano.

La obra del gran dramaturgo inglés es una genialidad –honda, como suya– de tonos fuertes y ásperos, extremadamente cómicos, pero de cuyo fondo se exhala no sé qué suave y delicado perfume, que en el final convida al alma a penetrar dulcemente en la intención moral de aquella especie de regocijado y bien urdido cuento escénico.

Si se pudiera prescindir de ese fondo y de esa intención, bastarían los salientes rasgos cómicos del protagonista para que encontráramos la filiación de la interesante humorada de Shakespeare en aquellas comedias de figurón de nuestros clásicos que, como *Don Lucas del Cigarral* y *Don Gil de las calzas verdes*, cumplieron, y cumplen todavía, su fin exclusivo de divertir grandemente a los espectadores.

No nos acordemos ahora de Novelli más que para consignar que la traducción italiana que él mismo hizo de la famosa comedia está casi calcada, como la española, en la traducción francesa que Delair había hecho para el gran actor Coquelin, que la representó en París a maravilla, según opinión de autorizados críticos. Las ligeras modificaciones que Novelli introdujo en ciertas escenas, en el final de algún acto sobre todo, no tuvieron más objeto que el de ayudar a la hermosa labor del artista con detalles que habían de dar más vida y relieve a su interesante figura de Petruccio.

Nuestro aplaudido autor cómico Manuel Matoses ha hecho con su traducción un trabajo estimabilísimo, en limpio y correcto castellano, y con toda la gracia y viveza de intención que el propósito del autor inglés requería, para que al mismo tiempo el estudio de nuestros actores no quedase obscurecido por el reciente recuerdo del gracioso cuadro que formaron los artistas italianos.

El éxito de *La fierecilla domada* fue completo, y más meritorio en la noche de la primera representación, por lo mismo que a ella asistió esa parte más ilustrada de nuestro público que llevaba dentro de sí la obra de la temporada primaveral, y que acudía tan prevenida como curiosa y – ¿por qué no decirlo?– desconfiada de llegar a ver en aquel escenario ni el más débil reflejo de las hermosuras que en él había visto.

Con apremio para el estudio del actor, y con precipitación, poco frecuente allí, en los ensayos, parecía como que la dirección artística de la Comedia se agarraba a las graciosas rebeldías de la Fierecilla como a una de las obras que llaman de remedión en la jerga corriente de bastidores.

Aunque con tan poco favorables circunstancias, si el concienzudo trabajo de Matoses no fuera desde luego plausible, bastaría para su mayor aprecio el haber dado ocasión a uno de los triunfos más legítimos que en el teatro de la Comedia han conseguido artistas tan estudiosos como Thuillier y Carmen Cobeña.

El simpático galán, enamorado de su arte, se veía metido en uno de esos grandes empeños en que sólo puede vencer el artista con el estudio, con el talento y con ese legítimo amor propio que estimula a llegar a la victoria, afrontando los peligros sin que los prejuicios acobarden. Estos acometían a

nuestro animoso actor hasta en las bromas de sus mejores amigos, que le llamaban Ermete en son de cómica amenaza.

Y llegó la noche del estreno de *La fierecilla domada*, y el domador no fue Ermete; pero fue Emilio Thuillier, haciendo un Petruchio exclusivamente suyo, sin imitación de ningún modelo, sin maneras ni retoques de arte extraño. Conteniendo cuanto pudo los rasgos fingidamente grotescos del personaje en los límites de lo puramente cómico, sirvió hábilmente con el gesto y con la dicción a los efectos de aquellas bruscas transiciones en que, ya el asomo del afecto dulce, ya el arranque enérgico y duro de la voluntad varonil, han de ejercer fuerza de sugestión en el ánimo de aquella mujer que parece verdaderamente fiera indomable.

La fiera que Carmen Cobeña representó acusaba un estudio hecho en condiciones parecidas a las de su digno compañero, y desde su aparición ruidosa ante Bautista, el alarmado padre, vio ya el público que la verdad, bien sentida por la actriz, era el camino de ésta para llegar al convencimiento.

Y convenció en sus arranques fieros y en sus resistencias al influjo dominador del marido, que tan bizarra y arrogantemente se le imponía, y convenció aún más en lo más difícil de su labor escénica; en aquella admirable y bien graduada transición de afectos, que poco a poco transforma a Catalina y la lleva a la sumisión más dulce desde la rebeldía más desenfadada.

Los dos jóvenes artistas se completaron en su trabajo peligroso, como asistidos de un mutuo interés y del mismo poderoso estímulo, y, a fuerza de arte, despojaron al público de prevenciones y lograron de él una ovación merecidísima.

Los demás actores que les acompañaban, puede decirse que como coristas, poco tenían que hacer en la formación del cuadro, y sólo Balaguer pudo distinguirse en su bien entendido papel de Grumio, algo así como el criado y confidente gracioso del galán de nuestro antiguo teatro.

La fierecilla domada trae obligados los plácemes al escritor y a los artistas que en los escenarios españoles han venido a dar carta de naturaleza a tan hermosa hija del más portentoso ingenio de Inglaterra (E. Bustillo, "Los teatros", 15/02/1895: 103).

30/05/1895

Pretender que el público estudie en el teatro como en el libro, es pretensión excusada; y ofrecer en el hombre lo sobrehumano, sencilla y quizás ridículamente convencional, no es sustituir con carácter de fuerza las antiguas convenciones teatrales, ni romper ni ensanchar moldes, ni transformar con segura mano la vida de la dramática.

Maravilloso libro, para leído, el *Brand*, de Ibsen. Pero en el escenario no cabe aquella grandeza filosófica del soberano ingenio de Noruega. Yo no espero nada nuevo –trascendental, pero viable en escena– de los ingenios gastados en otro terreno del arte, ni de sus esfuerzos preconcebidos: lo espero todo de un ingenio absolutamente virgen e ignorado: joven, exento de preocupaciones de escuela; saturado de una fuerza de invención del todo desconocida; nacido, en fin, para eso, como había nacido Calderón para engrandecer y dar timbres de realeza, al edificio teatral que había afirmado en sus cimientos el fecundísimo ingenio de Lope (E. Bustillo, "Los teatros", 30/05/1895: 339).

30/09/1895

Pero vengamos a nuestros autores del cartel de ahora, por sí mismos y por su relación con actrices y actores. Dos grandes preocupaciones suelen dañarlos: eso que ha dado en llamarse modernismo, para el asunto y el procedimiento de factura, y eso otro de la elección previa de artistas escénicos, para la preconcepción de caracteres y figuras a propósito, que puede traer consigo el pie forzado perjudicial, el mañoso artificio estéril y el aria coreada para la gloria de quien la canta.

En cuanto a la preocupación primera, si el distintivo más saliente del llamado modernismo en el teatro ha de ser, como parece, el atrevimiento en el asunto, en la situación y en el carácter, ¿qué atrevimientos, qué arrogancias, qué bizarrías de ahora dejarán de registrarse en el teatro de los tiempos de Calderón y Shakespeare y, mucho más allá, con la diferencia de leyes y costumbres, en los antiguos teatros griego y latino?

Antiguïtas resultan de un examen comparativo algunas celebradas modernas obras francesas, en las que los críticos, aun siendo fanáticos adoradores de lo suyo, han tenido que denunciar la exótica y viejísima filiación de valientes y temerosas situaciones. Y en el terreno de la comedia, no habrá picante osadía del moderno ingenio, ni de fondo, ni de forma, que pueda llegar más allá que aquellas del mismo teatro latino, de las atrevidísimas comedias de Plauto, que fielmente nos traducían y después nos comentaba con picaresca intención y muchísima gracia mi inolvidable profesor de literatura latina, D. Alfredo Adolfo Camús.

En lo que nuestros autores han de mostrar modernismo –y esa es su misión en el teatro– es, aún más que en la elección de asuntos, en la presentación de tipos y caracteres, siempre nuestros, siempre influidos por la ley de nuestra raza y por la fuerza inevitable de nuestras costumbres de ahora, pintadas, por el lado hermoso como por el lado ridículo, con ese exacto contraste que ha de producir el natural y vivo efecto en los espectadores.

Por lo demás, poco importa que el autor pertenezca ecléctico redomado y habilidoso, como algunos que en Francia se proclaman naturalistas. Lo real y lo ideal; lo clásico y lo romántico: la renovación y la innovación: la reforma, el cambio, hasta las estrecheces del statu quo que tanto enfadan a Clarín; todo, absolutamente todo está bien en el drama y en la comedia cuando la comedia y el drama son buenos.

La otra dañosa preocupación de algunos buenos autores es esta: “Yo voy a escribir una obra para el teatro; pero ¿quién me la va a representar? ¿Para quién la escribo?” Y en busca de una suprema defensa de la futura hija de su ingenio, antes de tener asunto, piensan ya en las cosas que puede hacer, por sus especiales condiciones, esta dama, aquel galán o el otro barba.

Está el autor en una situación parecida a aquella del matrimonio del entremés de Las aceitunas; el cual matrimonio se pasa la vida disputando sobre el precio a que ha de vender el fruto de unos olivos que no ha plantado todavía.

Pero el autor no se pasa así la vida. En cuanto tiene el actor o la actriz, puede decirse que ya tiene la obra. Asunto, plan, tipos, situaciones, diálogo, parlamentos de efecto, todo va subordinado a la figura que se traza para aquella actriz o aquel actor que va a hacer cosas tan buenas. Y resulta, efectivamente, que el actor o la actriz hace y dice cosas. Pero también resulta casi siempre que, aun dado que el artista consiga aplausos, la obra flaquea, porque el coro es muy pequeño para un aria tan grande. No hay conjunto, no

hay claro-oscuro en el cuadro, no hay verdadera composición dramática, no hay obra.

Autor hay más precavido y paciente que, sin dejar de buscar defensa en la actriz o el actor, traza al fin una composición armónica, de conjunto, de completo cuadro dramático. Pero ese, como los otros, puede encontrarse, al empezar la temporada, con que, en la balumba y trasiego del personal, su artista ha ido, por mal consejo, a echarse a perder en las campañas de provincia.

En Francia no suele pasar eso, a juzgar por lo que escribe en una de sus últimas “Crónicas teatrales” el ilustre Sarcey, que también apunta allí vicios del organismo escénico muy semejantes a los nuestros. Según se desprende de las palabras de Sarcey, los Dumas y los Sardou escriben muy tranquilos y despreocupados su obra, y, al presentarla después a la empresa o a la dirección, dicen, muy seguros de ser atendidos: “Para este papel necesito a tal actor, que hoy está en el teatro de enfrente; para este otro me conviene una actriz que he tratado en el casino de Vichy, inmejorable para el caso, usted lo verá”. Y el director dice a todo amén, sin cuidarse de saber qué gente tiene ya en su propia compañía.

El célebre crítico apunta con mucha gracia el caso de un afanoso director de teatro, sin duda influido por la exigencia de un autor de autoridad y nombre. El director preguntaba muy apurado a Sarcey si conocía alguna dama joven que tuviera todo el aire de la Pompadour.

–Difícil empresa la vuestra –contestó el crítico– si se trata de algo más que de la figura; si necesitáis que vuestra Pompadour sepa su oficio. El oficio no se sabe bien sino después de haberle aprendido. Unas no pueden y otras no quieren aprenderle.

Y eso lo dice el gran crítico tratándose de los teatros de París. ¿Qué diría? No; decididamente no conviene que el autor se preocupe con otra cosa que con su propia obra. Ha de concebir la idea con amor, no con cálculo. Ha de desarrollarla y darle vida exclusivamente con la alta fiebre de la inspiración que aquel mismo amor engendra en las largas horas del trabajo. Ni siquiera puede pensar en los derechos que le esperan en la contaduría, por mucho que los necesite.

¿A qué, pues, pensar tenazmente en el actor o en la actriz, con la obsesión de la actitud, el gesto, la dicción con que alguna vez pudo brillar en tal otra obra? Después de todo, si nuestro autor sólo ha conseguido hacer, crear una Pompadour, ¿está seguro de encontrar después en el escenario algo más que la figura? (E. Bustillo, “Los teatros”, 30/09/1895: 182-183).

15/10/1895

A la inauguración de la temporada en el teatro de la Comedia debo dedicar hoy mis primeras palabras de cronista, sin perjuicio de que las últimas sean también para aquel escenario, pues en él se estrena esta misma noche La gente nueva, de un distinguido autor, y, en conciencia, no debo aplazar quince largos días la expresión fiel de mis impresiones acerca de la primera novedad de uno de los dos principales teatros.

Fue, efectivamente, la anunciada *Francillon*, de Dumas (hijo), la obra con que se celebró la fiesta inaugural de la Comedia, rompiendo así la tradición clásica con que tanto se había honrado hasta ahora Emilio Mario. Yo sólo me explico abdicación tan manifiesta de la autoridad del antiguo director de María Tubau,

por el buen deseo de que ésta reapareciese en aquel escenario completamente a su gusto y con todos los elementos que ella eligiese en su largo repertorio como seguros auxiliares de su triunfal entrada.

Cosa fácil sería probar a María Tubau que, en la elección de obra, no anduvo más acertada que algunas artistas extranjeras en el mismo teatro, y en circunstancias algo parecidas.

Pero, sin relación alguna con la actriz, basta, para el caso, considerar la obra de Dumas, inferior a otras de este célebre dramaturgo, también del repertorio de la Tubau, y no peor traducidas y adaptadas a nuestra escena.

Hace sesenta años, cuando traducían bien Bretón y Ventura de la Vega, y caían en manos pecadoras *Los guantes amarillos*, escribía el famoso Fígaro: "Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos, que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como originalmente. De donde se infiere, que no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales. Lo demás es ser un truchimán, sentarse en el agujero del apuntador y decirle al público español: "dice" Mr. Scribe, etc., etc."

Pues bien: en el caso presente nada perderíamos con que el que hablara fuese sólo Dumas (hijo). ¿Y qué dice Dumas (hijo) en su *Francillon*? La idea, el plan, los personajes, ¿están en relación con las costumbres españolas? Pero no es ahora oportuno juzgar la obra genial del más hábil y encantador dialoguista del teatro moderno. Bien discutida fue, y no mal juzgada dentro de su atmósfera propia, cuando, hace cerca de diez años, se estrenó en la Comedia Francesa, siendo Mlle Bartet celebradísima intérprete de la protagonista.

Francillon es un carácter muy complejo, y —si vale la palabra— aparatoso, que desmiente en unos momentos de rebeldía caprichosa todos sus antecedentes de esposa y madre. María Tubau ha estudiado ese carácter a conciencia, y le ha representado con toda la intención de fondo y todos los refinamientos de forma que el autor exigía.

María Tubau es una primera actriz de talento y de grande experiencia escénica, y, con estas condiciones, suple muchas veces otras que la naturaleza le ha negado. Pero, con su hermosa figura y su exquisita elegancia, se olvida en ocasiones —pocas por fortuna en *Francillon*— de que sus escasas facultades no la permiten arranques de entonación alta, y de que, para conservar en la figura verdadera armonía artística, necesita ser en la acción más sobria y compuesta. Por lo demás, esta María —como la otra— siempre que ha de representar papeles de atrevido carácter, y entrar en situaciones peligrosas, de esas tan vistas aquí a las actrices extranjeras, tiende un tanto a la copia de amaneramientos, innecesarios para llegar al efecto apetecido. Por lo que valga esta observación mía a nuestras actrices, sepan éstas que también en Francia se la hace la crítica a artista de tanta fama como Jane Hading, la indispensable ya en el Gimnasio Dramático, y a quien, con motivo de la representación de las *Demi-Vierges*, se le han echado en cara los tics (desplantes) de la célebre Sarah Bernhardt en la que pasan bien, porque son parte genial de su gran personalidad artística. La sinceridad absoluta, la espontaneidad, la propia inspiración, son en el arte las que constituyen el mejor y más duradero título de gloria (E. Bustillo, "Los teatros", 15/10/1895: 215).

30/10/1895

Entre bobos anda el juego: esa famosísima comedia que, con García del Castañar y *Lo que son mujeres*, ha traído viva hasta nuestros días la popularidad del nombre del autor, D. Francisco de Rojas, ha sido la obra muy bien elegida para la apertura de la nueva campaña del teatro Español.

La admirable comedia de nuestro Rojas fue una de las muchas ricas espigas de oro que los poetas franceses trasplantaron al campo de su dramática. Imitóla Tomás Corneille con más fidelidad en la letra que fuerza de carácter y gracia en el espíritu. El *Don Bertrand de Cigarral*, de Corneille, carece de aquellos rasgos de franca bizarría y de graciosa arrogancia del *Don Lucas* de nuestro poeta, al cual, en muchos pasajes, traduce casi literalmente, pareciéndose en eso a algunos de nuestros pobres imitadores y arregladores de obras francesas, aunque sin llegar como ellos a esa insufrible mezcla de vocablos que constituye la barbarolexia (E. Bustillo, "Los teatros", 30/10/1895: 246).

15/02/1896

Aquello fue una verdadera racha –que no se ha repetido– de famosos novelistas en la escena francesa. Sin contar con Dumas (hijo), triunfador dramático desde su célebre *Dama de las camelias*, ni con Jorge Ohnet, a quien su dramatizado *Maître de forges* había valido una fortuna, en los dos años 85-87 aparecieron en los teatros de París la *Renée Mauperin*, de los Goncourt, por adaptación de Henri Céard; *Numa Roumestan*, por el propio Daudet; *Renée*, que surgió del archivo de Zola tras el desastre de su *Ventre de París*, novela que el autor había llevado al escenario en colaboración con William Busnach, a quien un crítico llamaba "fabricante de mélos".

El que más airoso salió de su empeño fue Alfonso Daudet, que, con espíritu de conservación y con previsor talento, renunció en su tarea teatral al hasta entonces estéril procedimiento revolucionario, y se atuvo en lo posible a las leyes y convenciones escénicas. Zola había lanzado un atrevido reto a la crítica –especialmente a Sarcey, que se había insinuado bastante burlón al hablar del *Ventre*–, y tras aquel reto vino *Renée*, que al fin fue para el pretendido reformador una derrota, tanto más triste cuanto que el público y la alta crítica hallaron risible y ridículo todo lo que de más novedad y grandeza había soñado el autor en su arrogante desafío.

En aquellos mismos años no había podido realizar el bis in ídem, con la adaptación de su *Condesa Sarah*, Jorge Ohnet. Pero es indudable que este, con la mina de oro que se había encontrado en el teatro en las herrerías de su *Maître*, y a pesar del menosprecio con que le trataron sus celosos colegas y algunos críticos, algo influyó en el ánimo de los que podían ser sus maestros en el arte de la novela.

Si un talento vulgar –como llamaban a Ohnet– había descubierto una mina, ¿por qué no habían de descubrir otras los talentos superiores? Y esos talentos se lanzaron al teatro más codiciosos que enamorados del arte por el arte; y sospecho que si algunos, como Zola, aparecieron revolucionarios, no fue por su horror a las leyes establecidas, sino porque esas leyes les pedían un imposible. "Se nace novelista o autor dramático –decía entonces un crítico–; en general, las cualidades del uno son la negación de las cualidades del otro, y el talento de Zola, por muy grande que sea, es absolutamente anti escénico".

Bien pudo suceder que aquel movimiento teatral de los grandes novelistas de Francia influyera en el ánimo de nuestro insigne Galdós para que éste se

decidiera a llevar al teatro su novela *Realidad*, no transformada como exigen las leyes y convenciones escénicas. El malogrado crítico Ixart, sincero y convenido revolucionario saludó con entusiasmo en la obra de Galdós a una bienvenida nueva aurora teatral, y se descorazonó luego cuando en obras sucesivas creyó ver al novelista abdicando, en busca de efectismos del antiguo régimen.

[...]

El consecuente amor de éste a su *Doña Perfecta* borra después las dos figuras que cautivan al público, para quien aquella inacabable conspiración política, presidida por la implacable señora, resulta una fría o inmensa laguna en que se hunde y se ahoga todo el interés del drama, sin que conmuevan ya la no bien preparada catástrofe final, ni antes tampoco el tardío empeño de la madre de Rosarito en mostrar a ésta todas las solicitudes del amor que la debe, hasta entonces tan fieramente disimulado.

En resumen: un drama falto de unidad y fuerza en la acción, con un acto hermosamente teatral, que hace confiar en un completo y definitivo triunfo de la voluntad enérgica y del indiscutible talento del ilustre Galdós. No creo que viera bien éste los desplantes que en el estreno hicieron sus amigos, tan injustos con los celosísimos artistas que le defendieron en momentos difíciles. “¡El autor solo!”, gritaban. Y, efectivamente, a pesar de los repetidos reclamos de algún periódico, pocas noches después vi al autor casi solo en el teatro, pero siempre acompañado del celo y el cariño de sus intérpretes (E. Bustillo, “Los teatros”, 15/02/1896: 95).

22/03/1896

Ocasión oportuna sería la que han ofrecido la aparición y brevísima vida de *Un enemigo del pueblo* en el teatro de la Comedia para hablar largamente de los elementos de reforma que los dramáticos extranjeros han aportado al teatro en este fin de siglo. Pero la tarea, general y varia, del cronista de teatros no permite esos especiales lujos de crítica.

Apuntaré ligeramente, sin embargo, algunas observaciones acerca de los trabajos de Ibsen, ingenuo, natural y espontáneo transformador del teatro de hechos en teatro casi exclusivamente de ideas.

Como en el teatro las ideas tienen que traducirse y representarse en hechos para que haya drama, acción que interese, preciso es atribuir la reserva fría con que el espectador de nuestra raza oye las obras de Ibsen a que las grandes ideas de éste, sus problemas y sus símbolos, aunque admirablemente presentados en un carácter –a veces en un temperamento– no se acompañan de esa fuerza de acción que engendra el vivo contraste de pasiones, el interés, el movimiento, en fin, que es la vida del teatro.

Ibsen, como otros dramaturgos del Norte, lleva al diálogo escénico problemas que interesan a la sociedad humana. Pero el diálogo no es más que una parte de la forma teatral, y ésta, en conjunto no suelen ser los más sabios los artistas que mejor la sienten.

“El autor dramático no se hace; lo es desde luego, o no lo es nunca –dice Dumas (hijo) en el prólogo de su *Padre prodigo*–; es autor dramático como es rubio o moreno, sin quererlo. Es un capricho de la naturaleza, que os da una organización especial para ver las cosas de cierta manera, que no es la verdadera en absoluto, y que, sin embargo, debe parecer la única,

momentáneamente, a aquellos a quienes queréis hacer ver lo que vosotros habéis visto”.

Ese capricho de la naturaleza, por serlo, claro es que no puede realizarse nunca por la fuerza de voluntad o del talento del hombre. No creo yo que Ibsen tuviera deliberado empeño de concurrir a la revolución en el teatro, ni veo tampoco con un crítico, para mí muy respetable, que el escritor noruego haya aprendido ni imitado nada de los reformistas franceses. Ibsen, por espontáneo impulso, llevó al teatro sus trascendentales estudios fisiológicos y psicológicos, como pudo y debió llevarlos a la novela, al libro, donde el análisis, que es el espíritu que los informa, tiene más ancha y propia esfera.

La Hedwigia del *Anade silvestre*, el Ranck de *La casa de muñecas*, el Osvaldo de *Los aparecidos*, son víctimas del atavismo, enfermos por herencia; y caso patológico es también, en La dama del mar, Elida Vangel, cuyo carácter quiere explicarse allí por el neurosismo. No discurre Ibsen ni se acompaña en esos estudios con citas de autoridades médicas, como lo hace Björson en su *Más allá de lo posible*; pero todos esos casos de pura observación fisiológica, no sólo no interesan, sino que repugnan en el teatro, quizá más cuando más hábilmente se ajuste al estudio del autor el estudio del artista.

Más grande encuentro yo a Ibsen en sus generosas tendencias sociológicas, en aquellas obras en que noblemente aspira a la perfectibilidad del espíritu humano. *Brand* es para mí una de las creaciones más maravillosas del moderno ingenio. Personaje sublime aquel gran sacerdote de una iglesia ideal, de puro espíritu cristiano, de olvido de sí propio, de altruismo sin reservas, de abnegación hasta el martirio.

Aquello seduce, arrebatada en la lectura; pero aquel grandioso y vastísimo plan épico no cabe en el teatro, aunque conmovería dramáticamente a los espectadores en alguno de sus detalles, como en aquella sentidísima y primorosa escena en que Brand, fiel actor de la doctrina que difunde, piadoso con una madre pordiosera, obliga a la compañera de su vida a desprenderse de todo lo que fue gala de su único hijo muerto, hasta de aquel precioso gorrito que ella humedeció con sus lágrimas y que avaramente guardaba como recuerdo vivo de sus maternales amores.

En *Brand*, como en otras obras de Ibsen, hay grandes ideas y hay símbolo. Pero ni los símbolos ni las ideas pueden ser estorbo ni constituyen dificultad alguna para la obra del teatro, ni en éste son cosa nueva, como parece que pretenden algunos. En la historia universal de la dramática, el símbolo es de lo más primitivo que se registra. Pero ¿es fácil hallar el símbolo y la idea filosófica dentro del drama, es decir, acompañando a una acción en que las verdaderas pasiones se desarrollen, donde el corazón humano se revele, donde los caracteres luchan con vida tal que interese y seduzca a los espectadores?

Ese es el secreto del verdadero genio en la escena. Todo eso, que se dice nuevo por algunos, lo hallaréis en los teatros de Shakespeare y Calderón; pero acompañado de esa vida de acción y de ese interés profundamente humano que hacen eterna la obra dramática. Por eso Segismundo y Hamlet son héroes dramáticos de todos los pueblos, y lo serán también de todos los siglos.

Se impone la tarea del cronista y, aunque pocas, debo escribir algunas palabras acerca de *Un enemigo del pueblo*, título que no dice exactamente lo que en él quiere decirse. Para el que haya oído hablar del autor y no conozca la obra, parece que se trata en ésta de un enemigo de toda una clase social, no

del enemigo de su pueblo, del pueblo en que ha nacido y vive y ejerce el profesor Stockmann de Ibsen, o el doctor Almaraz de Fernández Villegas.

Estoy del todo conforme con los que opinan que la trascendental obra del moralista filósofo noruego, o no debió traerse a nuestro teatro si se la creía sin elementos dramáticos para interesar en España, o debió traerse tal como la escribió Ibsen, toda entera, fidelísimamente traducida, sin atajo ni sustitución alguna, sin variar nombres, sin cambio de ambiente; como se ha trasplantado a otros teatros de Europa. Es la tarea que correspondía a un escritor de tan estrecha conciencia literaria, de tan recto y sano juicio crítico y tan apasionado, además, del gran escritor de Noruega.

Tomar sólo el hermoso pensamiento de la obra y el gran carácter del protagonista, e inventar una fábula nueva, con personajes secundarios y episódicos de más relieve, más dramáticamente contrastados en acción más viva e interesante, era ya tarea de verdadero autor, con todo el arte, con toda la experiencia teatral que no se le puede exigir a mi ilustrado compañero Villegas. El arreglo está hecho en limpio y correcto castellano. Pero con él nada ha ganado en interés y vida la acción, y algo ha perdido en grandeza el carácter del protagonista, del apóstol de la verdad y mártir de su propia conciencia, que lucha por el bien de todos y resulta herido por el egoísmo de cada uno. Sin duda el mismo buen deseo de que nuestro público entrase sin fatiga en la honda entraña de la obra de Ibsen, llevó a Villegas a suprimir algo que, si no sirve para dar interés a la acción pobrísima, sirve para que el hermoso carácter del doctor crezca en la lucha enfrente de tanto agresivo interés egoísta como se conjura solemnemente contra su heroica abnegación en pro de la salud pública.

No aparece, en su traidor proceder, digna de ponerse enfrente del doctor, aquella pobre trinidad periodística de Santiponce, Vargas y Regúlez, ni es tampoco bastante a engrandecer el combate la figura del hermano del protagonista, de aquel alcalde del pueblo que deja su bastón de autoridad' en la mesa de la redacción del periódico, aunque no dice que lo deja a propósito, como lo dice de su pañuelo la graciosa característica de Mercurio y Cupido. Algo se había de encontrar en la redacción el doctor, en vez de las pruebas de la luminosa Memoria analítica en que demuestra que las aguas medicinales – riqueza tan ponderada del pueblo– están corrompidas. Aunque el doctor no lo dice, supongo que en su Memoria habrá algo de estadística, señalando los casos en que ha observado lo pernicioso de las aguas.

Porque al fin él es el director del famoso establecimiento, y en concepto tal, y vista la general y terrible oposición que te hace a su íntegra conciencia y a sus anhelos humanitarios –aun persistiendo en su lucha ante el juicio del mundo entero y sin necesidad de lavarse las manos en aguas puras–, no debe esperar a que sus ciegos e implacables adversarios le dimitan. No deja de tener su intención en aquella gran figura –como otros detalles, en el arreglo suprimidos– aquel lamentar la rotura del pantalón, con la que le obsequian al fin en la heroica lucha las iras populares. Pero la lamentación se repite mucho, y para el público resulta por eso una nota discordante que empequeñece el carácter valeroso del noble protagonista.

En definitiva, y después de visto y estudiado *Un enemigo del pueblo*, vengan al teatro todos los símbolos, todas las ideas, todas las aspiraciones sociales y filosóficas que los grandes talentos, como Ibsen, quieran; pero a condición de que no falte a los autores aquella privilegiada organización dramática que sólo

el capricho de la naturaleza concede, como dice Dumas en el prólogo de su Padre pródigo (E. Bustillo, "Los teatros", 22/03/1896: 178).

22/04/1896

Lo que decía en una de mis crónicas anteriores acerca de los dramáticos estudios fisiológicos de Ibsen, lo he visto más claro ahora en la única representación que de *Spettri* nos ha dado Novelli en su nueva campaña. Tan a conciencia ha estudiado el actor italiano al atavico Oswaldo del autor noruego, que los médicos que asistieron a la representación de *Spettri* pudieron apreciar todos los detalles, todos los caracteres sintomáticos de aquel terrible caso patológico que llega hasta la muerte con una verdad tan sencilla como aterradora. Lo repito aquí: espectáculos como ése –más propios de una clínica que del escenario– son, más que dolorosos, repulsivos para el espectador que no va a estudiar al teatro. Y, sin embargo, el público de la noche de Los aparecidos tuvo que rendirse ante el profundo estudio del autor y ante el estudio y maravilloso arte de Novelli. De esa manera, con tal arte, hasta las más reales y crudas observaciones fisiológicas producen emoción estética a los pocos que están educados para estudiarlas y verlas serenamente. No así a la masa general del público, que rechaza el cuadro, aunque lo sufra por la fuerza mágica del artista que se lo presenta (E. Bustillo, "Los teatros", 22/04/1896: 239-242).

22/04/1896

Al fin, después de muchas traducciones y arreglos y componendas, oímos hablar algo a la crítica francesa de nuestro Echegaray y de su gran talento, porque, al fin también, logró un tenaz admirador del autor y de la obra que ésta se pusiese en escena tímidamente en un teatro casi particular de París, en el "Teatro de los Poetas". Por los juicios de la crítica –especialmente de Sarcey– se echa bien de ver que la obra nada ha ganado en la prosa francesa, y que más bien ha perdido mucho con la ausencia de aquel color y calor de forma puramente española, que tanto vigor presta a las culminantes situaciones de *El gran Galeoto*.

Siempre es algo eso que sucede ahora. Al fin los nombres de nuestros ingenios y nuestros artistas se leen y se oyen con alguna atención más allá de la frontera (E. Bustillo, "Los teatros", 22/04/1896: 239-242).

15/07/1896

Desde que en París hizo la prueba Mr. Antoine, presumimos que no tardaría en repetirse entre nosotros; y como, por lo menos, puede ser curiosa, sin prometernos grandes resultados deseamos que se haga.

No creemos agotados los recursos del ingenio humano en lo que se refiere al arte teatral: hoy mismo asistimos al prodigioso adelanto con que se hacen aplaudir obras sin asunto, ni ingenio, ni interés, ni más elementos escénicos que música sin voces, trajes, pantorrillas y evoluciones de comparsas: va se ha suprimido la comedia. ¿No podía prescindirse también del autor, del empresario y del teatro?

Hablemos seriamente. Siempre hemos defendido la libertad del teatro antiguo, en que el autor podía desarrollar su pensamiento con la libertad del novelista, aunque con el lenguaje y condiciones necesarios para impresionar viva, rápida

y gratamente al auditorio. Si la antigua libertad que se invoca se refiere al uso de frases o representación de episodios licenciosos, diremos que en esto cada siglo tiene su pudor, y aventura mucho el que escandaliza, aunque a veces la desvergüenza y el atrevimiento sean aplaudidos: en París se estrenaron obras asquerosas. Si se trata de abrir una especie de templo dramático, al cual asista el público con el recogimiento que al antiguo drama litúrgico, sin voz ni voto, donde el autor pueda estrenar cómodamente y sin peligro, diremos que nos parece muy difícil conseguirlo en nuestro temperamento, aunque sólo ocupen los asientos frailes cartujos; pero si se reuniera esta clase de público, faltaría en la prueba la piedra de toque para distinguir la obra teatral de la que no lo sea; es decir: el resultado del choque de la obra con el público; sería una lectura representada.

Desde luego preferimos al que innove con obras a los teorizantes; pero no admitimos que nos den vejeces por novedades, ni conviertan en trascendental y simbólicamente bello lo que es pobre y confuso: no hay drama de Cornelia al que no se pueda atribuir entre líneas simbolismo y alcance misterioso con buena voluntad. Ni creemos que de una prueba semicasera se deduzcan las condiciones de una obra pura la escena verdaderamente pública: cuando leemos o nos leen una comedia, podemos decidir si es o no digna de representarse, pero no si agrada, porque el gusto ajeno y colectivo es una incógnita: querer prescindir de este conocimiento, es negarse a aprender lo que no podemos estudiar de otra manera. Es dudoso y arriesgado, pero a ese peligro se han sometido todos los ingenios teatrales, y aun se han complacido en esa lucha. Y como se puede evitar imprimiendo las comedias, nos parece esto más lógico que crear un público sin nervios. Más diremos: que cuando hoy Fe concede al sufragio universal tanta extensión, es extraño que se quiera privar al público de un derecho que goza desde tiempo inmemorial, el juicio de las obras teatrales. ¿Se quiere crear un teatro erudito? Sea; pero resultará que llaman teatro libre al arte esclavo.

Mucho podríamos extendernos acerca de la admisión de obras que ofrecieran verdaderas novedades, y los que habrían de elegirlas, y si se deberían preferir, como creemos, autores desconocidos, etc Pero no tenemos licencia para más, y concluimos por decir que toda prueba nos agrada; pero como desconocemos el plan que se ha de seguir y las obras que han de estrenarse, nos reservamos la opinión para el final de temporada (J. Fernández Bremón, "Crónica general", 15/07/1896: 18).

8/08/1896

En París existen algunos santuarios estéticos donde los iniciados desarrollan en la escena privada su abstrusa dramaturgia: para ellos somos los profanos seres vulgares indignos, hasta de un asiento de anfiteatro en esos templos del arte, donde han de alternar con las obras maestras de la literatura india y chinesca las nuevas y luminosas creaciones, y acaso se ha de admirar e imponer el molde definitivo del teatro, indiscutible, inmutable y semilitúrgico, que sólo admiración consiente, ante el cual la envidia ruge y se confabula el infierno, pero que triunfa a fuerza de excelencias. Quédese para la plebe literaria el asistir a los teatros vulgares; quédese para los autores pequeños y gznápiros someterse al juicio de las gentes: el genio sólo puede ser juzgado por sus iguales, no por todo el mundo, que es un inferior; más aún: un subalterno. El solo se basta y sobra para juzgarse y aplaudirse: así discurren

los iniciados en los santuarios de la nueva estética en París (J. Fernández Bremón, "Crónica general", 8/08/1896: 29).

30/11/1896

Con nombre de padre que no era el legítimo llegó *La verdad sospechosa* a manos de Corneille, que la imitó en *Le menteur*, tan pálidamente, que el mismo gran poeta francés había empezado por declarar que daría dos de sus mejores obras por ser el autor de la obra maestra de Alarcón.

Con ser pálida la copia francesa del gran modelo dramático español, todavía, sin esa copia, sin *Le menteur*, no existiría quizás para Francia la gloria de Moliere, según la propia confesión del inmortal autor de *Tartuffe*.

Todas, absolutamente todas las grandes cualidades –que quedan apuntadas– de nuestro gran dramático brillan prodigiosamente en *La verdad sospechosa*. Pensamiento altamente moral; asunto tan sencillo como interesante: plan desarrollado con maravilloso arte; caracteres trazados con gran conocimiento del corazón humano: diálogo sobrio cuanto rico en sentencias que nacen de la situación; palabra siempre natural, siempre propia del personaje que habla, sin el falso ropaje retórico que tanto dominaba en el teatro: eso es *La verdad sospechosa*, con cuya refundición acaba de enriquecerse el repertorio de los lunes clásicos de nuestro primer teatro (E. Bustillo, "Los teatros", 30/11/1896: 314).

30/12/1896

Y vinieron, en las tardes de Pascua, *Los gansos del Capitolio* en el Comedia y *El señor Tromboni* en Lara, ambas obras arreglos de la farsa alemana que conocíamos con el título de *El rapto de las Sabinas*, representada primero por la compañía del famoso Novelli en la Comedia, y después en la Princesa por la compañía de Ceferino Palencia, a quien se supone autor de la reducción a dos actos que ahora se aplaudo en Lara (E. Bustillo, "Los teatros", 30/12/1896: 391).

15/01/1897

Quedamos en que hay que renovar y transformar en el teatro; pero no con débiles imitaciones de procedimientos que no han despertado interés ni en aquellos pueblos en que, por su carácter, por su naturaleza, parecían propios, de seguro triunfo.

El arte es uno, pero debo ser vario en los medios de realizar la belleza a que aspira. La renovación y la transformación deben responder aquí a algo más seguro y permanente que el capricho de escuela, que tantas veces es capricho de moda. Deben responder en primer término a la fuerza del carácter genuino de nuestra raza, a lo típico irrenunciable de la vida española, dentro de las hondas modificaciones que han traído las vicisitudes del tiempo y los cambios de costumbres y el trastornador contagio de ideas y sentimientos de una época de duda y desorientación de la conciencia.

Dentro, como fuera de España, hay grandes ingenios del teatro. Pero ¿dónde está hoy el genio que renueve, que transforme, que, en el fondo como en la forma, traiga prácticamente algo siquiera de la evolución necesaria para que el teatro responda a las aspiraciones no bien definidas del espíritu de la época?

[...]

Sin duda, el mismo Emilio Zola estaba ya tentado por la seductora idea de ir con su pluma al teatro, en aquellos años en que ejerció como cronista teatral en los periódicos de París *Le bien public* y *Le Voltaire*. En aquellas crónicas apenas aparecía el cronista. Difícilmente se encontraba en ellas algo que se relacionase con las novedades dramáticas que preocupaban más o menos al público.

Zola llenaba las largas columnas de su jurisdicción literaria con disquisiciones críticas propias del sistema del novelista, teorizando sobre *El naturalismo en el teatro*, que es como tituló después el volumen en que encerró gran parte de sus artículos de cronista.

El naturalismo. En fórmula tan vaga y tan poco precisa ve el gran Zola el credo dramático de la época. Como sistemático, lleva su opinión hasta creer que el teatro soporta tanta fuerza de realidades como la novela; que se puede analizar, disecar en el drama lo mismo que en el libro. Pero ni en la teoría ni después en la práctica ha llegado a decirnos nunca cómo, por qué medios, con qué recursos se realiza con éxito toda la verdad en el teatro, concluyendo con las antiguas convenciones. Él y todos sus secuaces han visto dolorosamente en la escena que su fórmula, sin más elementos, se queda por hoy en algo parecido a la de la tinta china del Rdo. P. Duhalde. La fórmula del nuevo credo dramático no hay que buscarla con teorías críticas. La traerá dentro de sí mismo el genio que ha de imponerse por la magia de su propia fuerza, como se impusieron Lope al crear nuestro teatro, y Calderón al engrandecerlo (E. Bustillo, "Los teatros", 15/01/1897: 42)

28/02/1897

Revolucionario el autor alemán de *El honor*, y reaccionario el arreglador de la famosa obra a la escena española, de esperar era que desapareciesen en el hábil trabajo de mi estimado compañero Villegas la tendencia del pensamiento de Sudermann y sus crudos arranques de fondo y de forma, más salientes en los dos últimos actos.

Que Villegas es sincero admirador de los filósofos dramaturgos del Norte, ya lo había demostrado en el estudio y arreglo de *El enemigo del pueblo*, de Ibsen, aunque en aquella obra también creyó necesario el escritor español introducir notables modificaciones de carácter y de idea que la hiciesen más aceptable y plausible en nuestro teatro.

Yo creo –con perdón de mi ilustrado amigo– que en empresas de esa clase no caben medios colores. Cuando se admira y estima a un autor, y éste trae a la escena sello propio y procedimiento nuevo, hay que aceptarle del todo como es y traducirle con fidelidad, sin transformación alguna, aunque se crea que la exigen el gusto o las preocupaciones de un público.

Así proceden generalmente en Francia y en Italia los escritores que trasplantan a su teatro las creaciones más innovadoras y atrevidas del teatro extranjero. De otro modo, si se cree que esos atrevimientos y esas innovaciones han de fracasar en nuestros escenarios, mejor será siempre, y más acepto a los ojos del padre legítimo de la obra, que el autor español –si lo es de verdad– se atenga sólo al pensamiento y al asunto que le enamoran, planeando, pintando caracteres y dialogando por su cuenta, atento al gusto y los escrúpulos del público que ha de oírle. Así, el autor alemán de *El honor* se quedaría tranquilo en su casa y en su teatro con todo lo suyo, sin tener que venir a mezclarse en el nuevo movimiento y la nueva manera de expresión que en *El bajo* y el

principal se ha dado a algunos de sus personajes, en los dos últimos actos sobre todo.

Nada de esto quiere decir que el trabajo de Villegas no sea estimabilísimo en el doble concepto, teatral y literario. Lo que yo deploro es que, ya que nos ha desfigurado la personalidad dramática de Sudermann, no haya hecho la obra – con el mismo asunto– toda suya, tan nueva como el título, pero de seguro con más acierto. Porque la obra entera es *El Honor*, y este título hablaría ya en el cartel de lo trascendental y lo serio, y El bajo y el principal habla sólo de comedia, pero de comedia muy ligera y muy cómica, de las de quid pro quo, vodevilesca, del género dominante en Francia hace tres cuartos de siglo.

Despojado de la novedad de tendencia y, en cierto modo, de procedimiento, el drama de Sudermann es, sí, una obra interesante, pero no más que algunas otras obras de tonos melodramáticos tan conocidas y aun olvidadas en nuestro teatro como en el extranjero.

En el mismo terreno de la comedia encontraremos obras en que el asunto es el honor de la pobre hija del pueblo, cuyo triunfo, en la lucha con las sugestiones y asechanzas del amor del rico o del aristócrata, depende de la rectitud y severidad de conciencia del seductor y de la imposición del deber sobre las preocupaciones del orgullo de clase. Así triunfa al fin el honor de la hermana de nuestro antiguo conocido El pilluelo de París, obra en que la inteligente artista Conchita Ruiz conquistó hace pocos años grandes aplausos... (se habla ahora de *El bajo y el principal*) (E. Bustillo, “Los teatros”, 28/02/1897: 131).

15/05/1897

[...] *El lujo*, nuevo drama en tres actos de los aplaudidos autores de *Los plebeyos*, que esta vez se han inspirado en el pensamiento de una antigua obra del teatro francés, que tuvo larga resonancia en el público y mereció grandísima atención de la más autorizada crítica.

Yo no creo –como un crítico ilustrado y distinguido– que haya envejecido nada de aquella interesante y hermosa comedia de Augier y Fournier, cuyo asunto hacen cada día más nuevo y oportuno, por desgracia, conflictos de la vida real que, si no siempre trascienden al público en las columnas de la prensa, rara vez se escapan a la curiosa y penetrante observación de una sociedad que en sus largos ocios, en los mismos espectáculos públicos, escudriña debilidades de la vida privada, teniendo por guía el aparato exterior de los que hacen alarde de una riqueza y un lujo poco de acuerdo con los recursos de su conocida fortuna.

Cuando la protagonista del drama de Llana y Francos aparece en escena entre su esposo D. Clemente, el abogado humilde y pobre, y Federico, el amante rico cuanto apasionado, ya la vana y fastuosa Gabriela habrá sido mil veces observada en detalle y herida en público por la sátira cruel de las más encopetadas señoras, que no perdonan nunca los arranques de vanidad de la mujer que quiere desafiarlas con los esplendores de un lujo honradamente insostenible.

La mujer, en tal situación –como dice Paul de Saint-Victor en su crítica–, aparece como la impúdica Lais, muerta a golpes de aguja por las indignadas matronas de Atenas. Y el mismo crítico añade que el mísero esposo que la pasea triunfalmente por los salones es como un sacerdote que sacase en procesión por las calles un ídolo brillantemente dorado por un hereje.

Sí; el del lujo es un vicio inseparable de la vanidad humana, y hoy, como ayer y como siempre, lleva amenazas de desolación al hogar honrado, y trae consigo errores y horrores como los de la Serafina de Augier, y la Gabriela de Francos y Llana.

Los autores de *El lujo* han hecho una obra notabilísima y que por original puede apreciarse, pues en el plan, en los recursos, en los caracteres, lo mismo que en el diálogo, se han separado tanto de la comedia francesa que, aun para los que ésta conocemos, resulta una obra enteramente española, aunque “en la lectura de la extranjera esté inspirada”, como anuncian honradamente los autores.

Francos y Llana han reducido el cuadro con habilidad suma, sin olvidar los efectos del claroscuro; han conducido la acción interesante con una sobriedad y pureza de diálogo de legítimos autores; han preparado y tocado las situaciones de más peligro con un tacto y una delicadeza sólo propios de dramaturgos muy experimentados.

Donde Augier había colocado una figura del todo episódica, aparece un hermoso y verdadero carácter –el Barón del Zar– que gradual y vivamente va entrando en la acción del drama, acrecentando el interés de éste y contribuyendo no poco con su fina ironía y su escéptico diletantismo a exasperar al arruinado amante de Gabriela y a determinar la catástrofe.

Más carácter español, castizo, presta a la obra el tipo de la Cayetana, la preñada-prestamista, a cuya fisonomía –simpática a pesar del ambiente que le es propio– han dado los hábiles autores todos los vivos rasgos populares que distinguen en la realidad a esas mujeres típicamente nuestras.

Si con algo del procedimiento dramático de los autores de *El lujo* no estoy yo conforme, es con la catástrofe. Felicísima inspiración llama, con justicia, Saint-Victor al final de la obra de Augier, sin ruido y sin sangre. La criminal compraventa del adulterio merece un castigo más cruel que el que resulta de la venganza del arruinado y despedido cómplice de la infiel esposa.

Cierto que no se ve el castigo de ésta en el final triste, silencioso y solemne de la obra francesa. Pero morir halagada todavía en su vanidad de ídolo por el culto del Barón opulento, no es pena tan dura para Gabriela como lo sería, con el abandono del infeliz esposo, el abandono y el desprecio de cuantos la rodearon y festejaron en su insultante impudencia. Abandono y soledad ejemplares, más terribles todavía que aquellos en que deja sufriendo Avala a su hermosa Consuelo.

De la ejecución escénica de *El lujo* sólo diré que, si el conjunto hubiera correspondido a la habilísima artística labor de García Ortega (el Barón del Car) y de Sofía Alverá (la 15/05/1897Cayetana), el drama hubiera sido mucho más apreciado en los detalles de sus culminantes situaciones, y hubiera sido también más ruidosa la ovación justa con que el público distinguió a los citados artistas y premió a los autores afortunados, a los que sinceramente felicito por su nuevo triunfo (E. Bustillo, “Los teatros”, 15/05/1897: 299 y 302).

22/11/1897

El sábado se estrenó en este elegante coliseo [teatro Princesa] el drama en cinco actos del eminente autor dramático y novelista Jorge Ohnet, titulado *Sergio Panine*, traducido por D. Luis París.

La traducción está hecha de mano maestra y con toda la corrección y esmero de que tiene dado pruebas el distinguido literato Sr. París; pero el drama, que consiste en unas cuantas mal hilvanadas escenas de folletín, no llegó a

interesar al público. El traductor, que fue llamado a escena al terminarse la obra, no se presentó.

María Tubau exhibió elegantísimas toillettes y puso una vez más de manifiesto su extraordinario talento.

La Sra. Alverá y los Sres. García Ortega, Valero y Morano cumplieron bien (E. Bustillo, "Los teatros", 22/11/1897: 319).

8/12/1897

Para el próximo viernes se anuncia en este teatro [teatro Princesa] el estreno de la obra en tres actos *¿Infidel?*, de Braco, traducida por D. Eugenio Selles, en la que solamente intervienen tres personajes. Los artistas encargados de su interpretación serán la señora Tubau y los Sres. García Ortega y Morano (E. Bustillo, "Los teatros", 8/12/1897: 350-351).

15/12/1897

Lástima, y grande, es que el público no responda como debiera a los esfuerzos hechos por la empresa de este teatro [teatro Princesa] para dar variedad a sus funciones. Pero, o mucho nos equivocamos, o muy pronto hallará la recompensa a que es acreedora, puesto que el estreno de *¿Infidel?*, traducción de Selles, promete ser, según nuestras noticias, un acontecimiento de los que hacen época.

Por si acaso, Ceferino Palencia, que es hombre prevenido, ha adquirido ya el derecho de traducción de *Madame San Gêne*, obra de la que lógicamente se espera obtener un gran resultado (E. Bustillo, "Los teatros", 15/12/1897: 366-367).

22/12/1897

El jueves último estrenóse en este teatro [teatro Princesa] la comedia de Bracco, arreglada del italiano por don Eugenio Selles y D. E. Tedeschi, con el título de *¿Infidel?*

Esta obra, de corte modernísimo, está basada en la supuesta infidelidad conyugal de la protagonista; y fácil es comprender que con tal argumento abundan las escenas escabrosas y casi peligrosas para nuestro público, el cual, por unas u otras razones, hállase aferrado a determinados convencionalismos.

Los traductores han puesto especial empeño en poner de relieve la fidelidad de la esposa, cuya circunstancia hállase un tanto nebulosa en el original, y a esto débese, en parte, que el público acepte y aun admire la obra, sin preocuparse gran cosa del carácter inverosímil de aquel marido excepcional.

Así y todo, hay situaciones demasiado fuertes, que sólo se salvan por el exquisito arte con que están trazadas y por el prodigioso ingenio de Selles, que ha dialogado la obra de modo tan magistral que verdaderamente fascina, y hace que bajo forma tan encantadora pasen medio inadvertidos atrevimientos de gran magnitud.

En cuanto a la interpretación de *¿Infidel?*, declaramos, sin reserva de ningún género, que nadie, absolutamente nadie, hubiera podido alcanzar en el difícil papel de la Condesa María el señalado triunfo que alcanzó la Sra. Tubau. Esta notable actriz puso una vez más de relieve su portentoso talento, y arrancó en

muchas ocasiones aplausos unánimes y entusiastas. Muy discretos y acertados los Sres. García Ortega y Morano.

Selles y Tedeschi no se presentaron en el palco escénico, no obstante las reiteradas veces que el público solicitó que salieran.

Van muy adelantados los ensayos de *El Escondrijo*, arreglo del francés, de Ceferino Palencia. Se estrenará el día 24 por la tarde (E. Bustillo, "Los teatros", 22/12/1897: 394).

8/01/1898

ESPAÑOL.

Muy en breve se estrenará *Cleopatra*, de Shakespeare, arreglada a nuestra escena por D. Eugenio Selles. Según nuestras noticias, la mise en scène de esta obra llamará poderosamente la atención por su riqueza y propiedad.

PRINCESA.

La noche del 7 tuvo lugar la *reprise* de *La Dama de las Camelias*, desempeñada admirablemente por la Sra. Tubau, que alcanzó muchos y entusiásticos aplausos en el papel de Margarita.

Próximamente se estrenará el arreglo hecho por Ceferino Palencia de la obra francesa *Madame Sans-Gêne*. (A, "Los teatros", 8/01/1898: 19).

15/01/1898

En tanto que llega el estreno de *La Corte de Napoleón (Madame Sans-Gêne)*, María Tubau continúa dando representaciones de *La Dama de las camelias*, que son otros tantos triunfos para la incomparable artista. Y decimos incomparable porque, no obstante haber visto representar en Madrid la misma obra a las más célebres étoiles dramáticas, no recuerda a ninguna de ellas el primorosísimo trabajo de María Tubau, que en *La Dama de las camelias* ha hecho una de sus más brillantes creaciones.

Con María Tubau comparten los aplausos García Ortega, Valero y demás artistas de la compañía, que con su discreción contribuyen al buen resultado del conjunto (A. "Los teatros", 15/01/1898: 34-35).

22/01/1898

Con motivo de la representación de *Cleopatra*, tragedia tomada por Eugenio Selles de la que Guillermo Shakespeare escribió, siglos ha, en lengua inglesa, acuden a mi espíritu no pocas consideraciones, al parecer contradictorias, algunas de las cuales voy a expresar en el presente escrito.

Lo primero que yo afirmo es la infalibilidad del público en asuntos literarios: pero esta infalibilidad suele quedarse en potencia, y a veces no se actúa, por faltar las condiciones que para ello se requieren.

Pongamos por caso la oda de Quintana al levantamiento de España en 1808. Sin duda es dicha oda una de las más sublimes poesías líricas entre cuantas se han compuesto en toda lengua humana, desde que componen versos los hombres. Cuanto en ella se dice es en extremo nacional y popular; se halla en perfecta armonía con el sentir y el pensar del pueblo en todos los momentos, y singularmente en el momento en que se compuso la oda. Y, sin embargo, la belleza de la forma, el primor ineludible del estilo poético, sin el cual no sería verso, sino mala prosa lo que escribió Quintana, y su raptó lírico, a todo lo cual no está acostumbrado, y para todo lo cual no está educado el vulgo, inhabilitan

la composición para que sea del vulgo comprendida. De aquí que la mencionada oda de Quintana, que debió ser popularísima en nuestro país, sea sólo estimada y gustada por los refinados aristócratas del pensamiento, y sea para el vulgo como el Libro de los siete sellos, o por lo menos como algo escrito en griego o en hebraico.

En la oda de Quintana comprendo yo perfectamente la causa de la contradicción, y dejo a salvo la infalibilidad del vulgo en potencia. Si fuera posible ilustrarle de repente para que penetrase el misterio de la forma, donde lo bello y lo sublime residen, acaso no habría composición alguna poética española que tanto conmoviese y entusiasmase a la muchedumbre. En otros casos la contradicción es más difícil de explicar, pero también se explica. Sea uno de estos otros casos el de la tragedia *Cleopatra*, escrita en prosa, cuyas bellezas y sublimidades entran o deben entrar más por los ojos y por los oídos, y representada muy bien, así por María Guerrero, como por Antonio Meo, con atinado lujo, propiedad y elegancia en trajes y decoraciones. La tragedia, no obstante, ¿para qué disimularlo? ha gustado poco. ¿En qué consiste esto? ¿Dónde está, pues, la infalibilidad del vulgo?

La contestación se cae de su peso. No era vulgo, ni era por consiguiente infalible, el público que acogió la *Cleopatra* fría y desdeñosamente la noche de su estreno. Yo tengo por seguro que la *Cleopatra* hubiera sido estrepitosamente aplaudida si acude a oírla, no un público selecto, sino el más humilde y verdadero público de Madrid. El vulgo madrileño del siglo XIX se hubiera complacido o interesado tanto en la representación de *Cleopatra*, como el vulgo de Londres en el siglo XVII.

No eran menester esfuerzos de atención, ni conocimientos previos para percibir la hermosura y hacerse cargo de la grandeza de la obra y del alto valer que tiene.

Expongamos aquí algunas de las razones que hay para afirmar este valer; valer claro y patente, para cuya demostración no se requiere alambicar mucho, aunque no seamos entusiastas de Shakespeare como Víctor Hugo, sino severos con él como Voltaire y Moratín, de quienes no estará de más sostener aquí que nunca negaron que Shakespeare fuese un maravilloso dramaturgo, un genio extraordinario, por más que censurasen el desenfreno y la carencia de reglas y de medida en sus producciones.

El argumento de la tragedia no puede pasar de moda, ni puede menos de interesar en todas las edades. La situación del mundo civilizado pocos años antes de la venida de Cristo, y el destino de las más importantes naciones de Europa, Asia y África, todo se cifra y compendia en una acción cuyo poderoso móvil es el amor ciego y entrañable de un hombre hacia una asombrosa mujer, cuyos hechizos y seducciones parecerían fabulosos e inverosímiles si no estuvieran tan irrefragablemente probados por los testimonios históricos más fidedignos y concordantes.

Entre estos testimonios hay uno admirable por la sencillez, candor y naturalidad del estilo: el de Plutarco, a quien la docta antigüedad aclamó el bueno y el hermoso. Shakespeare ha seguido fielmente a Plutarco, poniendo en diálogo y en escena, basta con las mismas palabras a veces, lo que Plutarco narra. De aquí que, al desdeñar la tragedia de *Cleopatra*, no parece sino que se desdeña el asunto histórico como de poca cuenta, y que se desdeña también al bueno y hermoso Plutarco como impertinente, fastidioso y desmañado.

¿Será acaso que Shakespeare haya estropeado el asunto y destruido el encanto de la narración de Plutarco al convertir la narración en drama? Aunque nos sujetásemos a preceptos literarios pseudoclásicos, más estrechos que los de Voltaire y Moratín, y aunque fuésemos más severos que ellos, tendríamos que contestar con un no a la anterior pregunta. Todas las infracciones de las reglas, las impropiedades y los anacronismos: las chocarrerías que para divertir y hacerse simpático a la plebe de su tiempo pueda haber ingerido el poeta inglés en su drama; los discreteos y tiquismiquis, tan impropios del siglo de Augusto, que sin duda hay también, y de que Shakespeare gustaba, cediendo a la moda del eufemismo, que en el reinado de Isabel de Inglaterra corresponde a lo que fue el estilo culterano entre nosotros; y los personajes inútiles o inconducentes a lo esencial de la acción, no bastan a desnaturalizarla, ni destruyen ni ofuscan trazados y con que aparecen a nuestra vista los dos principales personajes del drama: Cleopatra y su amante el triunviro Antonio. Lo complicado de ambos caracteres los hace más sus manos, más conformes con la realidad, más históricos y más vividos, sin menoscabar su elevación heroica, sino prestándoles el atractivo de lo inexplicado y misterioso. En el carácter de Cleopatra, en las pasiones que agitan su espíritu, hay una indeterminación y una vaguedad que tienen su fundamento en la natural condición humana. ¿Es Cleopatra ambiciosa y soberbia, y ama a Antonio, y tiene celos de Antonio por ambición, por amor propio y por orgullo, o le ama también de amor vehemente, más o menos sensual y perverso, pero como aman otras mujeres enamoradas? Esto, ni lo deslinda Plutarco, ni Shakespeare lo aclara, ni Cleopatra misma lo supo durante su vida, ni tuvo de ello plena conciencia. Tal vez lo sintió todo alternativa o simultáneamente, de donde los diversos aspectos bajo los cuales se nos muestra la figura moral de la singular Reina de Egipto, último vastago de los Lagidas; despreciadora de los dioses; sin más ley moral que su capricho y su deleite: heroicamente valerosa cuando le daba vigor su orgullo; con cobardes desfallecimientos de mujer en otras ocasiones: prendada acaso real y efectivamente de Antonio, como antes lo estuvo de César, como lo están las mariposas de la brillante llama en cuyo resplandor van a quemarse; y tal vez prendada de sus ensueños y proyectos de ambición, y de llegar a ser reina y emperatriz del mundo, imponiéndole como leyes sus antojos desde el Capitolio de Roma, adonde hubiera subido con Antonio si Antonio en Accio hubiera vencido.

El admirable ingenio de Shakespeare está por encima de todas las faltas en que el mal gusto de su tiempo pudo hacerle caer, que la crítica negativa señala, y que aquí no se disimulan ni se atenúan siquiera.

El general aplauso, el entusiasmo secular, la casi adoración con que Shakespeare es mirado en el mundo todo, y especialmente por una de las naciones más inteligentes, ricas, civilizadas y poderosas que ha habido en la tierra, deben infundir e infunden tal respeto, que parece desacato temerario y punto menos que delirio de la vanidad ignorante y presuntuosa el mirar a Shakespeare con desdén, poniendo nuestro propio criterio por encima del de tantos y tan egregios entendimientos humanos, durante tres siglos, unánimes en ensalzarle.

En España somos no poco inclinados a tales atrevimientos, que a veces tienen algo de chistosos, y que a veces también nos parecen simpáticos, como manifestación de cierta independencia de espíritu que no se deja arrastrar de lo

que otras personas dicen y piensan. Aquí, si Calderón o Lope no nos agradan, tendremos el miramiento de no silbarlos; pero lo que es el desagrado no lo disimularemos en manera alguna: nuestro disimulo, en todo caso, valdrá para poner en nuestra reprobación la sal y pimienta del chiste. Yo recuerdo que personas bastante ilustradas, llamándome aparte y hablándome con cierto sigilo, han tratado de hacerme confesar que la Eneida y que las Geórgicas eran obras inaguantables; que la Iliada no vale un pito, y que yo elogiaba los tales poemas para no chocar, para conformarme con el parecer de los doctos y para pasar por docto también. Hasta se cuenta de un atildado o ingenioso poeta de nuestros días, que, poco antes de morir, llamó a sus hijos como si tratase de hacerles importantísima revelación, y lo que les reveló fue que el Dante le apesataba.

La verdad es que lo dicho no carece de gracia, y que demuestra que, así como ya no hay Inquisición para las cosas de la fe, tampoco debe haberla para la literatura, y que cada cual debe ser libre de examinar y de juzgar según su criterio y como mejor le parezca a los autores vivos y muertos.

Indudablemente los principios en que se funda el criterio literario no son un dogma revelado; pero, en mi sentir, no son tampoco meramente subjetivos. Para mí, así como la moral tiene un fundamento absoluto, superior a toda mente humana, así también, y si no tan claro, no menos firme ni menos absoluto, tiene su fundamento la estética, por cuya virtud comprendemos lo bello y juzgamos las obras literarias y artísticas.

Ahora bien; ¿no es lícito sospechar, como consecuencia de lo expuesto, que implica por lo menos frivolidad, intelectual miopía, o ineptitud para fijar la atención y comprender las cosas, el desdeñarlas por malas o por poco divertidas cuando han sido celebradas como buenas y excelentes por inteligencias superiores de varias épocas y países?

Shakespeare tendrá sus defectos. ¿Qué ser humano no los tiene? Pero mucho ha de valer, a pesar de ellos, cuando nación tan grande y tan dominadora en el mundo como la nación inglesa ha hecho de él su ídolo; cuando Emerson se atreve a decir que dicho poeta anuncia la posibilidad de la aparición en la tierra de una raza superior a la humana, y cuando Carlyle afirma que Inglaterra, su patria, preferiría perder todo el Imperio de la India a perder a Shakespeare, ya que éste, perdida la India y desbaratado y roto en mil pedazos el Imperio británico, será todavía inmortal y glorioso lazo de unión de cuantos hombres esparcidos sobre el haz de nuestro planeta sigan hablando en inglés y pongan en Albión el origen de su casta. No habrá autonomía, ni completa independencia, ni sujeción a nuevo dominio que destruya o borre la original fraternidad de los ingleses, cuya más clara manifestación será el libro que contiene los dramas del gran poeta. Así, Cervantes, no sólo para la Península española, sino para todas sus antiguas colonias, hoy Repúblicas independientes, será rey o benigno tirano, cuyo yugo no sacudirán nunca, y que las unirá a nosotros mientras no se olvide el habla castellana, y contribuyendo noble y eficazmente a que no se olvide.

Ya hemos visto que el asunto no es para desdeñado, porque, sobre ser de muy apasionados amores, envuelve en sí la suerte del mundo en un solemne momento histórico; y, con el nacimiento del imperio de Roma, constituye y marca una nueva era. Plutarco, al referirlo todo, me parece que no lo ha echado a perder. Shakespeare no lo ha estropeado tampoco, a pesar de sus eufuismos y desarreglos. ¿Lo habrá estropeado acaso Eugenio Selles? Pero

¿cómo ha de ser esto posible? Eugenio Selles, procediendo con el más atinado buen gusto y sujetándose a las exigencias del teatro en el día, ha suprimido cuantos personajes no son indispensables para que la acción se cumpla, se realice a la vista de los espectadores y sea comprendida por ellos; ha procurado observar el precepto de las tres unidades, y casi ha logrado la de lugar, evitando las frecuentes mutaciones de escena, la subida y bajada de los telones y la traslación algo fatigosa del público, aunque sea en espíritu, de Egipto a Italia, de Italia a Grecia, y de Grecia a Egipto de nuevo; ha traducido fielmente, en elegante y castiza prosa castellana, lo más bello de Shakespeare, y, por consiguiente, lo más bello también de Plutarco; y, por último, si vale decirlo así sin faltar al respeto que a Shakespeare se debe, ha hecho algo parecido a lo que haría hábil y entendido agricultor que convirtiese un magnífico, frondoso y un tanto cuanto enmarañado bosque, donde pudiéramos extraviarnos, en primoroso huerto, en el que persisten las más ricas y lozanas plantas y flores que en el bosque había, y donde siempre quedan a la vista, sin perderse en el exuberante laberinto del follaje, las dos personas, sobre las cuales importa que la atención se fije.

Claro está que para leer a Shakespeare en casa, todo este arreglo estaría de sobra y hasta sería una profanación; mas para ver la obra de Shakespeare en España y en el teatro, era indispensable el arreglo, y Eugenio Selles le ha llevado a cabo con amor y con entendimiento del eminente poeta cuya obra arreglaba, con no corta habilidad y con el conveniente saber y experiencia de los efectos y juegos de la escena.

Hecha así la apología de la tragedia Cleopatra, que recientemente se ha estrenado en el teatro Español, resulta grave acusación contra el público, a causa de su frialdad y de sus desdenes.

Tal vez me calificará alguien de contemporizador; tal vez me llamará, y perdóneseme lo bajo y familiar de la palabra, sobrado pastelero. Yo, sin embargo, voy a ver si disculpo al público o atenúo al menos su pecado. Líbreme Dios de ser poco galante, de echar la culpa de todo a las mujeres, y de decir como decía Iriarte, hace ya cerca de un siglo:

Las mujeres, que ahora no despuntan
Como en siglos pasados por discretas,
Si en el teatro público se juntan,
Aplauden cuando más al tramoyista,
Oyen tal cual chulada del sainete,
Y sirve lo demás de sonsonete
Mientras que están haciendo una conquista.

Nada de eso. Las mujeres son en el día tan discretas o más discretas que en cualquiera otra época. Su afición a hacer conquistas no es mayor ni menor. Y en lo tocante a que gusten de las chilladas o chuscadas de los sainetes, lo que es yo las absuelvo, y hasta me confieso tan pecador como ellas, porque también a mí me divierte y me hace reír lo chusco o lo chulo, y no veo por dónde ha de oponerse esto a que agraden e interesen también las tragedias. Jamás he llegado a comprender ese modo de antagonismo, de que ahora se habla tanto, entre el género grande y el género chico. A mi ver, todo lo que es ingenioso, inspirado y sentido, ya propenda a conmovér, ya tenga por objeto excitar la risa, pertenece al género grande, aunque sea un sainete, como *La Casa de tócame Roque* o *Las Castañeras picadas*, u otros de autores vivos

que no nombro, para que nadie diga que los adulo. No consiste, pues, ni en la frivolidad de las damas, ni en sus pobres y malos instintos literarios el que la Cleopatra no agrade.

Otra razón se aduce para esto, pero aun me parece más falsa. Se dice que vivimos en tiempos harto calamitosos y tristes, por lo cual no quiere la gente que se añadan calamidades y tristezas fantásticas a las reales y positivas que ya la abruman, sino que quiere ir a reír y no a llorar al teatro.

El anterior razonamiento, con todo, no tiene fuerza alguna cuando se considera que, por calamitosos que sean los tiempos presentes, apenas hay tiempo pasado que pueda calificarse de mejor, en toda la prolongación de los siglos, por donde siempre debieron de agrandar los sainetes y desagradar las tragedias. Y por otra parte, las lágrimas que puede hacer verter una tragedia y el terror y la compasión que la tragedia inspira, son de otra índole muy diferente de las lágrimas, del terror y de la compasión que causan los acontecimientos reales y no imaginados o reproducidos imaginariamente, con arreglo a lo que sucedió siglos ha. De aquí lo que llamaba Aristóteles purificación de las pasiones en el drama, porque nuestro llanto, nuestra compasión o nuestro terror, por lo que en nuestra vida real sobreviene, traen siempre consigo el dolor, la amargura y la pena, mientras que el llanto, el terror y la compasión que nacen por virtud estética en el espíritu humano, realzan este espíritu en vez de deprimirle, y soberanamente le deleitan. Y en el caso de Cleopatra se ve esto con mayor claridad que en cualquiera otro caso. ¿Qué espectador habría en el teatro la noche del estreno que hubiera perdido o que temiera perder el imperio del mundo, que hubiera dominado despóticamente multitud de pueblos distintos, que hubiera tenido príncipes y reyes en su séquito, y que hubiera caído por su estupendo orgullo, por la ceguedad de sus amores o por sus crímenes casi sobrehumanos de puro grandes, en tan hondo abismo como cayeron Cleopatra y Antonio desde elevación tan pasmosa? Confesemos que la compasión y el terror que puede infundir tal caída, por lo mismo que es tan descomunal y extraordinaria, no molesta ni disgusta.

Cualquier sainete, por gracioso que sea, puede molestar y disgustar más. El Sutil tramposo, por ejemplo, molestará interiormente, aunque exteriormente haga reír, a todos los tramposos más o menos sutiles que le vean o le oigan. Y *Los Tres novios* imperfectos afligirán más que las desventuras de Cleopatra y de Antonio a cuantos novios carezcan de perfecciones y de requisitos, acaso más trascendentales que los que faltaban a los tres del sainete, que oran: tuerto uno, sordo otro, y otro tartamudo.

En suma; por nada de cuanto va dicho ha desagradado o ha agradado poco la tragedia de *Cleopatra*. La causa del desagrado estriba en lo poco que se fija la atención; en que entre nosotros acude la gente al teatro, más para ver y ser vista, que para oír los dramas; y en que cierto género de composiciones requiere y hasta exige cuidadoso recogimiento para comprenderlas bien, estimarlas y juzgarlas. El mismo público que hubo en el teatro Español la noche del estreno, hubiera aplaudido y celebrado la *Cleopatra* si la hubiera mirado y escuchado más atentamente. Entretanto, yo creo que, en vez de motejarle por su falta de atención, y en vez de censurar su ligereza, debemos celebrar y aplaudir que se haya aficionado a ir al teatro Español y a escuchar las obras maestras, aunque peque en ocasiones de algo distraído. Esperemos que se corrija de esta falta y que así contribuya eficazmente a que reverdezcan los laureles y a que reviva la gloria que las musas de España alcanzaron en su

teatro, el cual compite en hermosura, en elevación y en gracia con los de las demás naciones del mundo, superándolos en riqueza.

La actual compañía del teatro Español se esmera con tino y por cuantos medios están a su alcance para que se realice dicha esperanza, y algo hace también el público para ello acudiendo ahora al teatro Español con empeño y constancia que desde hace años no se mostraban. Nadie, pues, debe quejarse de la indiferencia del público. De su distracción en algunas obras serias hay, en mi sentir, hasta ciertas causas materiales que serían muy fáciles de remediar. ¿Por qué ha de empezar la función por una obra importante, que exige ser oída desde el principio, con reposo y con el espíritu completamente despejado? Mi observación hará reír, pero no importa: he de atreverme a decirla. La gente come muy tarde en Madrid; llega al teatro a la mitad del primer acto, o cuando ya el primer acto ha concluido: se sienta de mal humor porque ha tomado de prisa el café o porque no le ha tomado, y porque no ha fumado si fuma. El espectador, sobre todo el espectador elegante, se halla así muy mal dispuesto para escuchar con atención un drama que la merezca y que sin atención no puede comprenderse ni estimarse en lo justo. Debiera, pues, toda función de teatro empezar por el sainete, que en vez de llamarse fin de fiesta, se podría llamar algo que equivaliese en nuestra lengua a lo que llaman lever du rideau en Francia. Desde el fin del sainete hasta el comienzo del drama, pudieran mediar dos o tres cuartos de hora para que charlasen y flirteasen galanes y damas, para que estuviesen ya reposados y bien acomodados los espectadores que hubiesen venido a pie, y para que todos estuviesen ya en el teatro, sin que interrumpiesen la representación los que a cada momento, durante ella, fuesen llegando de sus casas. Convendría también que, durante la representación, se atenuase muchísimo la luz de la sala, a fin de que los espectadores no se distrajesen mirándose unos a otros y fijasen la mirada y la mente en el escenario. No estaría de sobra, por último, que, una vez empezada la representación de un drama, fuesen los entreactos lo más cortos que se pudiese. Así no se daría tiempo para que los espectadores se reinstalasen cómoda y hondamente en la vida contemporánea y real de Madrid, y no tuviesen que hacer un grande esfuerzo de voluntad para echar a volar la imaginación perezosa cada vez que el telón se levantase de nuevo el tiempo veinte siglos, y en el espacio toda la multitud de kilómetros que hay desde Madrid a Alejandría.

De todos modos, y aun sin apelar a estos y a otros remedios, tal vez la Cleopatra acabe por agradar cuando la gente se haga cargo de que debe ser así, y verdaderamente sienta el agrado, porque lo que es yo, lo digo con franqueza, detesto la hipocresía, y prefiero que silben a Sófocles, a Shakespeare, y a otro mayor dramaturgo si le hubiese, aunque fuera yo quien le tradujera o le arreglara, a que le aplaudiesen como para cumplir un deber de conciencia, aparentando entusiasmo y disimulando bostezos (J. Valera, "Sobre la primera representación de la tragedia Cleopatra", 22/01/1898: 43 y 46).

22/01/1898

TEATRO PRINCESA

Anunciase para esta noche la reprise de la notable obra de Sardou, Andrea, en la que tan legítimos triunfos obtiene la Sra. Tubau.

El arreglo de la comedia de Sardou, *Mme Sans-Gêne*, que se estrenará muy pronto en este favorecido teatro con el título de *La Corte de Napoleón*, promete

ser un verdadero acontecimiento teatral, y para conseguirlo no perdona medio alguno el inteligente Ceferino Palencia. El Duque de Tamames ha ofrecido cuantos muebles posee, estilo Imperio, para que la obra sea representada con toda propiedad; y claro está que con tan valiosísimos elementos ha de distinguirse *La Corte de Napoleón* por el lujo y la rigurosa exactitud del attrezzo y de la indumentaria con que ha de ser puesta en escena (A. "Los teatros", 22/01/1898: 51).

8/02/1898

El último estreno que ha habido en el teatro de la Princesa. La obra representada ha sido una famosa comedia de Victoriano Sardou (en colaboración con otro dramaturgo que se llama Moreau), y cuyo título en la traducción castellana es *La Corte de Napoleón*. Esta comedia ha sido vertida en no pocas lenguas de Europa y puesta en escena con general aplauso en los mejores teatros de varias capitales. Sin duda el autor de la comedia quiso al componerla dar ocasión para que desplegase y luciese todas sus facultades una actriz de primer orden. La joven lavandera y planchadora del tiempo de la Revolución, convertida luego en Mme. Lefebvre, duquesa de Dantzig y mujer de un ilustre mariscal de Francia, es la singular y preeminente heroína de esta composición dramática. Al elevarla para que resplandezca mejor, el poeta no ha vacilado en ponerle como séquito o comitiva, o más bien como pedestal, un conjunto de personajes históricos del primer Imperio, sin excluir al mismo Emperador, todos los cuales la aupan, la sostienen y se quedan muy por bajo. No hay virtud ni excelencia de que carezca la mariscal Lefebvre. Es hermosa mujer, fiel y enamorada esposa, patriota ferviente, amiga leal llena de generosa abnegación, graciosísima y discreta, y tan atrevida y valiente que lo mismo arrostra las balas y la metralla en los más encarnizados combates, que el enojo y la cólera de los más soberbios y despóticos tiranos.

Yo no sé por qué se dice, pero se dice, que los teólogos de Albacete negaron el posse. No quiero yo contarme en el número de estos teólogos; no quiero poner límites a lo posible. Diré sí que lo posible suele en la realidad aparecer inverosímil. El arte, el ingenio, la magia, pues, de un autor dramático consiste principalmente en hacernos aceptar lo que en realidad es inverosímil, como verosímil y natural en el mundo encantado de la fantasía. Para que esto se logre, el autor dramático tiene sin duda misteriosas palabras de ensalmo, algo a modo del ábrete ajonjolí, por cuya virtud abre a los espectadores de su obra las puertas de ese encantado mundo y consigue que se deleiten admirando sus tesoros.

En vista de lo expuesto, todas las observaciones que hagamos o que podamos hacer sobre las inverosimilitudes de *La Corte de Napoleón*, no son censura, sino son elogio; porque a pesar de ellas, y saltando por encima de ellas, la tal comedia nos divierte, nos interesa y nos conmueve.

Por eso mismo admiramos más el arte exquisito de Sardou, su profundo conocimiento del público y de los efectos escénicos y su rara destreza para enlazar y entretejer los hilos de la trama con que logra tener al público embelesado y suspenso. Francisco José Lefebvre fue capitán poco después de casarse, y luego coronel y general y mariscal y duque, por último. Siempre hubo de ser muy estimado y muy íntimamente tratado por Bonnaparte, a quien prestó auxilio, del modo más eficaz, en día tan solemne y decisivo como el 18 de Brumario. Apenas se compagina, por consiguiente, ni parece verosímil que

Napoleón no hubiera conocido a la mariscal Lefebvre, sino de oídas, hasta el año de 1810, cuando la llama a su gabinete para conferenciar con ella y para exigirle que se resigne al divorcio, porque sus modales plebeyos y sus insolentes y atrevidas palabras sientan muy mal en una mariscal y en una duquesa, y ofenden el buen tono que debe haber en la corte. La Mariscal acude a la conferencia a que Napoleón la ha llamado; en ella desafía la ira del enojado Monarca, la transforma en admiración y en gustosa sorpresa, y hasta llega a infundir en el ánimo del príncipe anhelos amorosos, ó, por lo menos, muy galantes y tiernos, que ella virtuosamente rechaza con discreta y gentil cortesía y con entereza muy honrada. A la verdad, toda esta escena es bellísima. El espectador se deleita y aplaude viéndola y oyéndola, y se olvida, y hasta prescinde, de lo inverosímil. Sólo la tardía reflexión viene después a ponerlo de realce. ¿Cómo la Mariscal, que llevaba ya cerca de veinte años de ser señora principal, no había acertado a desechar su rudeza primitiva? ¿Por qué había de ser tan arraigada y tan honda esta rudeza, cuando ya en el prólogo, veinte años antes de la acción del drama, Mme Lefebvre no es una lavandera ordinaria, sino maestra en París, con oficialas que dependen de ella, con casa-tienda y con cierto desahogo? Y es lo más singular que Napoleón la conoció entonces, siendo él teniente o capitán de artillería, y la trató con tal intimidad que llegó a confiarle sus apuros y miserias y los de su casa y familia, y hasta le dejó a deber sesenta francos de una cuenta de zurcido, lavado y planchado de camisas. ¿Dónde se hundió o se escabulló Mme. Lefebvre para que Napoleón la olvidase por completo, después de haberla conocido soltera, graciosa y bonita; después de haberle confiado su situación menesterosa, y después de haberle dejado a deber sesenta francos? Nada de esto parece verdad aunque pueda serlo. Y no obstante, agrada, sorprende y gusta que Mme Lefebvre acuda, provista de la cuenta de los sesenta francos, a la conferencia que tiene con Napoleón y le pida con suavidad que se los pague. Para que brille más el valer de Mme Lefebvre y aparezca como un *Deus ex machina*, o más bien como una diosa o genio providencial que desenlaza dichosamente toda la tramoya, hay en la comedia una acción secundaria, o mejor diremos supeditada, que se combina bastante bien con la acción principal, o sea con la vida y destinos de la protagonista.

El Conde de Neipperg aparece ya en el prólogo herido y perseguido por las turbas, después de un combate en las calles de París. Nuestra heroína le salva escondiéndole en su casa. Lefebvre, que era ya novio de ella, le busca celoso, le descubre, comprende el noble propósito de su amada y contribuye a que se logre. En el drama el Conde de Neipperg no ha sido tan olvidadizo como Napoleón: ha conservado sus buenas relaciones con Mme Lefebvre, a quien en verdad no debía sólo sesenta francos, sino la vida. Enamorado devotísimo y platónicamente el Conde de Neipperg de su compatriota la Archiduquesa de Austria, emperatriz María Luisa, infunde a Napoleón celosas sospechas, las cuales le inducen a mandar que salga el Conde de París y de Francia en el término de pocas horas. El Conde tiene la audacia de penetrar de noche y recatadamente en palacio para despedirse de la Emperatriz. Napoleón le sorprende precisamente cuando estaba conferenciando con Mme Lefebvre; hace que le detengan y le traigan a su presencia. Hay entonces una escena terrible y violentísima en la que pierde el Emperador la conveniente serenidad de su augusto carácter, e insulta al Conde de un modo ignominioso. El Conde desenvaina la espada contra el Emperador, con intento de vengar el agravio,

pero es detenido y preso, y Napoleón, furioso, decide su muerte. La serie de casos y de recursos ingeniosos, por cuya virtud la mariscalda Lefebvre salva de nuevo la vida del Conde, contribuye a que se disipen los celos del Emperador y a que la emperatriz María Luisa aparezca inocente, da a todas las escenas que se siguen el más vivo interés melodramático.

Al buen término que la mariscalda Lefebvre acierta a poner en todo este lance, que amenazaba acabar en tragedia, contribuye el famoso Fouché, ministro de Policía, cesante a la sazón, haciendo tan agudos prodigios de ingenio que recobra la cartera de policía, y consigue que la pierda Savary y que además se acredite de torpe o de tonto. Esta acusación parece gratuita y sin el menor fundamento cuando se recuerdan las delicadas y difíciles comisiones y negocios diplomáticos que Napoleón confió en Rusia y en España al Duque de Rovigo, y que éste desempeñó tan hábilmente. Pero a Sardou le convenía que resaltase la maravillosa aptitud policiaca de Fouché, y no vaciló en sacrificarle la reputación de Savary como hombre discreto, entendido y oportuno. Fouché, además, entra y sale, se cuele a deshoras en Palacio, sin saber cómo, y más que hombre parece diablo benéfico o espíritu familiar de la Mariscalda. Todo esto entretiene, hechiza y complace al público lo que no es decible. Muy de alabar es también en La Corte de Napoleón el audaz talento con que Sardou saca a la escena a tantos personajes históricos, casi contemporáneos, sin que se ofendan los hijos o los nietos de dichos personajes, que sin duda han asistido alguna vez a la representación y que la han aplaudido. Yo recuerdo haber visto esta comedia en Viena, donde hacía el papel de la Mariscalda Lefebvre la hermosa y elegante actriz Odilón, y donde veía la representación de sucesos reales o fingidos, ocurridos a su abuelo, el Duque de Montenuovo, nieto del Conde de Neipperg y de la emperatriz María Luisa, de quien él fue mayordomo cuando ella dejó de ser Emperatriz, y con quien se casó después de la muerte de Napoleón en Santa Elena.

En suma, *La Corte de Napoleón* es divertidísima comedia, escrita con gran conocimiento del teatro. El público escogido que asistió la noche de su estreno en el teatro de la Princesa, la vio y la oyó con gusto y le dio extraordinarios aplausos y mayores alabanzas. De creer es que dicha comedia tenga muchas representaciones y dé grandes entradas. La empresa la ha presentado con toda propiedad, buen gusto y riqueza, contribuyendo a ello la generosidad del Sr. Duque de Tamames, que ha prestado al teatro los preciosos muebles que posee en el estilo del primer Imperio, y cuya elegancia admiramos todos.

La Sra. Tubau salió muy bien y muy ricamente vestida, haciendo reconocer y confesar hasta a los más descontentadizos que posee raras prendas y notables facultades de artista. En todo estuvo bien; pero, en mi sentir, sobresalió en los arranques impetuosos de enojo y de cólera, y en recitar los trozos elocuentes que pone el autor en su boca en algunas ocasiones, como, por ejemplo, cuando contesta a la Reina de Nápoles y a su hermana, que le habían echado en cara su origen plebeyo y oscuro. En la conversación con Lefebvre cuando rechaza el propuesto divorcio, y en toda la conferencia con Napoleón, estuvo asimismo muy atinada y hasta inspirada la Sra. Tubau.

Los demás actores se esmeraron y lograron salir airoso y ser aplaudidos, señalándose muy singularmente el actor Valero que hizo el difícilísimo papel de Napoleón y que mostró ser no indigno sucesor de su padre, uno de los actores a mi ver de más mérito, quizás el más genial, que ha habido en España en este siglo (J. Valera, "Tres recientes representaciones teatrales", 8/02/1898: 75 y 78)

15/02/1898

PRINCESA.

El éxito que *La Corte de Napoleón* alcanzó la noche de su estreno ha sido confirmado en las posteriores representaciones de dicha obra. El público acude en gran número a saborear la belleza del drama de Sardou y a aplaudir a María Tubau, que ha hecho de su papel una creación admirable (A. "Los teatros", 15/02/1898: 99).

8/03/1898

PRINCESA.

La *Corte de Napoleón* continúa proporcionando grandes entradas a la afortunada empresa de este teatro y calurosos aplausos a los artistas que toman parte en su representación. Sin embargo, la dirección artística no se duerme sobre los laureles, y prepara, para un plazo relativamente corto, novedades que han de completar la campaña tan fructuosa y digna de aplauso que viene sosteniendo toda la temporada (A. "Los teatros", 8/03/1898: 147).

8/03/1898

Pero como habla Lyonnet de nuestro grande atraso en la dramática, con relación a las demás naciones de Europa, creo yo que a su observación justa debió añadir otras con ejemplos en que se señalase la distancia que nos separa a los rezagados de los que, como los franceses, pretenden ofrecer al mundo los nuevos esplendorosos horizontes del arte teatral.

¿Dónde están las obras que en estos últimos años marquen en el teatro francés esa gran evolución que pide la época? ¿En cuál de ellas aparece triunfante el novísimo credo que ha de enderezar los pasos de la universal musa dramática?

Para ese credo tan deseado, ningún fruto dieron las teorías críticas de Zola en el periódico, ni más tarde sus atrevidos ensayos prácticos en la escena. De todo aquello no quedó más que la punzante burla con que saludaron los críticos más autorizados y eminentes los arrogantisimos arranques del novelador naturalista. Y hay que añadir que, en los teatros de París, ni con el público ni con la crítica prosperaron más las lucubraciones innovadoras de los famosos dramaturgos del Norte.

Desde la muerte de Dumas (hijo) puede decirse que el más señalado triunfo teatral ha sido el de un drama de los del antiguo régimen; aquella *Corona de Coppée*, obra hermosamente literaria del gran poeta.

¿Es la carencia de instrucción -que Lyonnet achaca sólo a nuestro público- la que también, influye en el público y hasta en los críticos de París para que fracasen con tal frecuencia soberanos esfuerzos de un Ibsen, el genio creador de Brand? ¿O es que los estudios psicológicos y fisiológicos de los sabios autores del Norte no se acompañan bastante de la fuerza de interés, de movimiento y de acción verdaderamente humana que exigió, exige y exigirá siempre la obra teatral para el convencimiento de los espectadores, así pertenezcan éstos a la clase de los más instruidos?

Los esfuerzos en pro de la evolución y aun de la revolución en el teatro han sido grandes en Europa, y en España pueden señalarse algunos de autores de

prestigio. Pero hasta ahora todos han sido estériles para marcar los nuevos rumbos hacia el soñado credo.

En los momentos en que escribo, ¿qué es lo que se ofrece de más notable al público de París? *Cyrano de Bergerac* -un poema dramático a la antigua, con héroe, costumbres y movimiento escénico de otros siglos-, y un bien sentido poema de autor italiano y que no ha llegado a interesar teatralmente ni con los irresistibles encantos declamatorios de la famosísima Sarah. A la vez, *Pamela*, otra *Sans-Gêne* de Sardou, y una comedia de Lavedan, con la inmoralidad en acción, que atrae al París despreocupado.

No negará Lyonnet que hoy, como hace un cuarto de siglo, dominan en Francia la opereta cómica y el vaudeville, y que autores dramáticos de gran fama al género viejo y manoseado se inclinan en sus comedias, como en sus dramas se atienen servilmente al patrón que una gran actriz les ofrece, y a los auxilios de un aparatoso lujo escénico que tanto influye para atraer a la gran masa iliterata e inconsciente (E. Bustillo, "El teatro en España (libro de Henry Lyonnet)", 8/03/1898: 144).

15/03/1898

ESPAÑOL

Conformes están cuantos han visto *Las Bodas de Figaro*, estrenadas en este teatro la noche del último viernes, en que, pasada la época en que Beaumarchais escribió el original de la obra traducida, ésta carece en absoluto de interés, y parece inocente y sosa la comedia que en 1784 debió su éxito no a su mérito literario principalmente, sino a la sátira despiadada que encerraba, y que dio origen a acaloradas polémicas, discusiones y controversias.

En una palabra, el éxito de la comedia de Beaumarchais fue debido únicamente a las circunstancias que concurrieron a formarlas en la época de su estreno; y, por lo tanto, una vez desaparecidas dichas circunstancias, no puede interesar ni entretener a nadie.

Esto ocurrió la noche que se estrenó la traducción del Sr. Valdés. El público escuchó con respeto y atención, aunque sin entusiasmo, y solamente dio muestras de su agrado al ver las escenas caricaturescas a que da lugar la vista del pleito del matrimonio y los *quid pro quos* en que abunda el cuarto acto. Apreció en la reciente producción una regular comedia de enredo, como muchas que se ven, ni buenas ni malas; y consignamos con gusto que, por esta vez, el fallo ha sido justísimo, en nuestra humilde opinión.

Muchos han sido los intentos de connaturalizar en la escena española *Le mariage de Figaro*; pero todos, incluso el del Sr. Valdés, han resultado fallidos, y suponemos que no ha de conseguirse tal resultado traduciendo fielmente la comedia de Beaumarchais, intente quien la intente tan difícil empresa.

Aparte de las pocas condiciones de viabilidad de *Las Bodas de Figaro*, preciso es reconocer que la traducción está correctamente hecha, quizás siguiendo demasiado fielmente el texto del original, y que la labor del Sr. Valdés, bajo este concepto, es muy digna de estima y acreedora a toda clase de elogios.

María Guerrero fue la actriz de siempre, representando el papel de Susana con gran talento y cantando la canción del segundo acto con exquisita gracia. Excelente interpretación dio a su papel de Querubín la Srta. Ruiz, así como a los suyos respectivos los Sres. Díaz de Mendoza, Díaz, Revilla, Carsi, Cirera y Robles.

Para el próximo viernes se anuncia como probable el estreno de la obra de Cavalloti, *La Hija de Jefte*, traducida por el Sr. Jurado de la Parra (A. "Los teatros", 15/03/1898: 163).

8/04/1898

PRINCESA.

Por derecho de conquista, el arreglo de la primorosa comedia de Legouvé, fue puesto en escena por primera vez, desde hace muchos años, en este teatro, la noche del 31 de Marzo.

Decir que la *reprise* fue un ruidoso triunfo para María Tubau, no ha de extrañar a nadie, pues sabido es que el papel de anciana aragonesa, que en esta obra representa, es una de sus más geniales creaciones. Su labor artística fue una verdadera filigrana, y la distinguida concurrencia que llenaba la sala del teatro no cesó durante la representación de celebrar y aplaudir a la Sra. Tubau, llamándola numerosas veces a la escena a la terminación de todos los actos.

Muy bien representaron sus papeles respectivos la Srta. Palma, Sra. Alverá y el Sr. Morano, a quienes ayudaron eficazmente para el buen conjunto de la obra los Sres. Mendiguchía, Sánchez Bort y Porredán (A. "Los teatros", 8/04/1898: 211).

30/10/1898

Anoche con *El Vergonzoso en Palacio*, dio fin a sus tareas artísticas la Compañía del teatro Español de Madrid, que bajo la doble dirección del señor Díaz de Mendoza y de su esposa doña María Guerrero, vino a París a dar ocho representaciones, que después se han prolongado hasta doce.

Las obras puestas en escena han sido: *La niña, boba, Mancha que limpia, Tierra baja, El desdén con el desdén, La, Dolores, El estigma, Don, Juan Tenorio* y *El vergonzoso en Palacio*; total, ocho primeras representaciones, y cuatro segundas: *La niña boba, El desdén con el desdén, La Dolores* y *Don Juan Tenorio*, que han sido repetidas.

Yo he tenido la suerte de poder cantar mis alabanzas, sin ningún género de reticencias sino en aplauso cerrado, en dos periódicos parisienses, en uno de Bruselas y en otro español; y no es, ¡qué diablo!, porque no se me hayan ocurrido consideraciones que hacer y juicios que emitir entre palmada y palmada, que al fin mi gusto en materias artísticas peca de exigente, sino porque me decía yo que la observación o la censura no debía surgir de mi pluma tratándose de españoles que venían a París a cosechar laureles extranjeros.

Hoy ya es otra cosa. La índole de la publicación para la que hago estos párrafos exige la imparcialidad, la verdad: un juicio sin pasiones, una página de historia en donde los hechos se reflejen netos y precisos como en terso espejo; que mi aplauso cerrado en estas columnas sería sospechoso, y esta sombra de sospecha caería sobre la crítica que ha poco más de un año, y por causa análoga, hice aquí del teatro de Eleonora Duse: caería sobre la de hoy y se extendería sobre las que más tarde haya de hacer.

Ya se sabe en Madrid, ¡cómo no!, lo que son y lo que hacen los actores que acaban de trabajar aquí, lo que valen las obras que han representado. Lo que interesa, pues, en este informe es que se diga cómo París ha juzgado a los que han venido a que París los juzgue.

El público y la crítica francesa sienten, en general, una benevolencia espontánea hacia todo artista extranjero que viene aquí a buscar el doctorado de su carrera: y estos jueces se sienten orgullosos al dar, con gesto altivo y frase espiritual, el título de gloria que se les pide.

Espontáneo también, y noble y plausible, es el amor, es la simpatía que aquí existe hacia nuestra patria, pobre todo en estos últimos tiempos; y si a estas dos observaciones, que nadie se atreverá a negar, se añade que los dos artistas que se presentaron en La Renaissance para sufrir los juicios del público supremo, son dos seres dotados por natura del don misterioso de encantar, y engalanados con los atractivos de la juventud, de la belleza, del amor casi novelesco –permítaseme la frase–, se comprenderá que el título y la borla estaban ya dispuestos antes de que el examen comenzara.

La benevolencia y la simpatía han jugado gran papel en esta jornada, lo cual no quiere decir, sin embargo, que el talento no haya arrancado, con sus chispazos brillantes, con sus dardos de fuego, nutridas explosiones de aplausos que debieron resonar para María y Fernando como el desgaje de las ramas del árbol con cuyas verdes hojas se tejen las coronas del mártir y del héroe, del artista y del poeta.

Sería de sentir, no por los que adulan a estos dos jóvenes artistas, sino por los que los quieren de veras –y entre éstos reclamo plaza–, que los aplausos del público que entendía la declamación y del que contemplaba el gesto de los actores se hayan aceptado por Fernando y por María como signo indiscutible de victoria suprema. Yo abrigo la esperanza de que allá, en el fondo de sus almas, en el recóndito escondrijo de sus sentimientos, en la hora de sus confidencias mutuas sobre el valor real de los aplausos, el actor y la actriz sabrán apreciar, sin pasión y sin amor propio, lo que significa la acogida amistosa, benévola, simpática, entusiasta, si se quiere, que han obtenido en una escena francesa declamando en español; y si esta esperanza mía no es una ilusión vana, no tendrán por qué arrepentirse de haber venido aquí a regalarse con aplausos y con elogios.

María Guerrero es una artista de gran talento, de muchas facultades –no tantas como fueran de desear–, de exquisitas disposiciones: es modesta, o sabe serlo; es estudiosa; siente, dice bien, comprende, ejecuta con relieves delicados; pero podrá ser mejor aún si sus aduladores y sus triunfos no la ciegan; y aunque es una hermosa manifestación de osadía, digna de toda la benevolencia y de todas las simpatías con que aquí se ha acogido, la que ha traído a esta casi niña –la comparación aquí entre Sarah Bernhardt y Eleonora Duse, comparación de que vengo huyendo, es casi necesaria– a lanzarse sin rodeos a la escena a que la Duse no vino sino después de largos años de triunfos; a la aventura que la Bernhardt no emprendió fuera de Francia sino cuando ya su nombre era célebre de veras; esta osadía podrá tal vez causar perjuicios a la notable actriz, si no sigue refinándose en progresos para poder, en la edad natural de llegar al trono de la gloria, venir a París a que este público la proclame reina en el arte.

¿Qué pasaría, en efecto, si de aquí a dos lustros María Guerrero volviese a París, y no se mostrara más, mucho más fuerte de lo que hoy se ha mostrado?

¿Podrá la actriz, con los escasos años que hoy cuenta, contentarse con hacer más tarde ni más ni menos de lo que hace hoy?

Si la respuesta es afirmativa, la carrera de María está ahí terminada, y sería lástima; si quiere hacer más, hacer todo lo que puede hacer si estudia, volver

un día a París a demostrar sus progresos, a regocijarnos con sus méritos artísticos, trabaje, trabaje, viendo en el triunfo de hoy un triunfo de benevolencia y de simpatía; olvide el doctorado que alcanzó en plena juventud, y venga a reclamar un puesto en el templo del arte, al lado de las que, con una incesante labor de años y años, están allí esperándola para recibirla como a hermana.

No se ha de ofender Díaz de Mendoza ni por la voz amiga que acaba de hablar con franco lenguaje de su bella esposa, ni porque se le diga que valiendo mucho, como él vale, no vale tanto como vale ella, su linda mitad en el hogar y en el arte.

A Díaz de Mendoza le aguarda en la escena un brillantísimo porvenir de gloria, y si se tiene en cuenta su historia artística, es verdaderamente admirable que en un corto espacio de tiempo, y burla burlando, haya llegado al lugar envidiable que hoy ocupa.

¡Desconfíe, desconfíe mucho de la adulación, del elogio, falso unas veces, sincero, pero sin fondo, otras, y la victoria real, decisiva, completa, irá a buscarlo para recompensar justamente su esfuerzo y su talento! La impresión causada aquí por Mendoza es de todo en todo halagüeña. Su figura, su voz, su distinción, el esmero de su trabajo, su buen deseo y su buena voluntad, han desvanecido por completo los defectillos que en algunas obras han podido apercibirse.

Pero cuando Díaz de Mendoza adquiera por completo la serenidad, el aplomo, que no en todos los momentos tiene aún; cuando llegue a desentrañar bien las situaciones, áno exagerar conceptos, a dar a cada frase lo que cada frase reclama, el ya actor notable llegará a sobresaliente y llenará el vacío que dejaron los que en la escena española han sido eminencias.

Puesto que he dado la lista de las obras que se han puesto en escena, diré algo sobre la impresión que han causado aquí y sobre la ejecución de las que he visto.

De las clásicas ha gustado, sobre todo, *La niña boba*, en la que María Guerrero estuvo admirable y cosechó muchos aplausos.

Mancha que limpia, resultó... cruel.

Díaz de Mendoza hizo algunas escenas muy bien hechas, y María nos entusiasmó en el tercer acto y nos admiró en el cuarto.

Tierra baja es de un realismo exagerado, no siempre simpático, y tiene situaciones muy falsas.

Díaz de Mendoza, muy bien.

La Dolores, de un color local muy subido y falta de asunto. Mucho lirismo y poca trama.

El estigma, precioso.

Díaz de Mendoza y María Guerrero obtuvieron aquí su triunfo más legítimo.

Aquí es donde Fernando se presentó actor de cuerpo entero.

Todas estas obras han sido admirablemente presentadas.

Los trajes de *La niña boba* y de *El desdén con el desdén* han sido muy celebrados, y los inteligentes en indumentaria hicieron justos elogios de aquellos vestidos que parecían despegados de cuadros de museo.

Hasta ahora no he hablado aquí más que de Fernando y de María, y justo es decir algo también de algunos de sus compañeros.

Julia Martínez y María Cancio, la primera en Fernanda y la segunda en Rosalía, de *El estigma*, se hicieron aplaudir con justicia.

Felipe Carsi, que ha trabajado mucho, ha trabajado muy bien y héchose notar con grandes elogios.

Manuel Díaz, en el Polilla de *El desdén con el desdén*, superior.

El actor Coquelin, al entrar en la escena en uno de los entreactos, dirigió palabras de elogio –no un abrazo como ha dicho un exagerado– a Díaz, que, no sabiendo francés, guardó para su sotana la respuesta.

Luis Medrano, con un natural muy notable.

Ramón Soriano, a pesar de una pertinaz ronquera, y Carlos Allens Perkins, muy bien en *El estigma*.

Francisco Urquijo se ha mostrado como actor discreto y aplicadísimo.

Esto es en sustancia, que al fin y al cabo yo no puedo entrar en detalles, al referirme a doce representaciones a la vez, do lo que en estricta verdad puede decirse sobre el efecto causado aquí por la Compañía artística del Teatro Español de Madrid. Relato lo que ha pasado, lo que he visto, que es lo que creo que interesará saber ahí y de lo que es necesario extender acta.

En suma, la Dirección de la Compañía debe estar satisfecha del resultado de su visita a París, y supongo que obtendrá el mismo en los demás puntos del Extranjero que se propone visitar.

Sin incurrir en exageraciones no se puede decir que el teatro ha estado lleno; pero sí que ha habido noches de estar muy animado.

Componían el público: casi todo lo más saliente que hay aquí de la colonia española y americana: representantes de la prensa francesa, no siempre muy al tanto del idioma, pero satisfechos de oír aquella sonoridad de lenguaje y de ver una acción, un gesto, una mueca al parecer muy en armonía con la obra; pobres españoles que viven en París, como Paturot, en busca de una posición social, que se encaramaban allá en las galerías para regocijarse oyendo el lenguaje de la patria; y, en fin, algunos franceses que han estudiado, que estudian o que tienen apego a la rica lengua castellana.

Hé ahí quiénes han aplaudido a los españoles en París.

La noche que se representó *El estigma*, Sarah Bernhardt, llegada por la mañana a París, ocupaba su platea y aplaudió al final de todos los actos.

He oído decir que también Eleonora Duse se ha asociado a estas manifestaciones, enviando a María Guerrero un largo telegrama con las frases más italianas, es decir, más dulces que se pueden decir.

La crítica, por su parte, ha hablado en general bien; los admiradores y los amigos han invadido todas las noches el cuarto de María y el de Fernando para agotar el repertorio de frases encomiásticas.

Fernando y María, a pesar de verse así aclamados en plena juventud, no han perdido ni un solo momento tus aires de modestia, ni dejado de acoger con finura exquisita hasta a los importunos.

Esta gira artística, hecha para ganar dinero, es la más descabellada de las empresas mercantiles; emprendida para regalarse el oído con aplausos exóticos, es la más feliz que se puede intentar.

Veíase a la legua que el Sr. Díaz de Mendoza no venía en busca de dinero, sino de aplausos, y el teatro se veía animado y el aplauso no se escatimaba. A este propósito no puedo resistir al deseo de contar aquí una anécdota histórica, que me refirió hace cuatro o cinco años en Berlín un ministro mejicano.

Me hablaba de un paisano suyo, rico y opulento, a quien encontró un día en un salón donde también se hallaba el Príncipe de Bismarck.

Al pasar el Canciller de hierro cerca del acaudalado extranjero, dióle un apretón de manos acompañado de una sonrisa.

– ¡Mil enhorabuenas, paisano! –le dijo el Ministro.

– ¡Gracias, gracias! –contestó el mejicano muy satisfecho.

Y después, con aire confidencial:

– ¿Cuánto dirá usted que me cuestan esa sonrisa y ese apretón de manos?

– ¡Hombre! ¡No sé!

– ¡Diez mil marcos!

– ¡Cómo!

– He enviado al Príncipe un regalo de ese precio.

Si la Dirección de la Compañía española que acaba de actuar en el teatro de La Renaissance quiere entrar en confidencias un día, sabremos lo que le ha costado venir a exhibir sus talentos indiscutibles ante el público parisiense (A. Mar, “El teatro español en “La Renaissance”, 30/10/1898: 250- 251).

8/11/1898

NUEVO TEATRO.

Ha empezado a ensayarse en este teatro la comedia rusa *Los Danicheff*.

En el desempeño de esta obra, que es la primera producción dramática rusa que se representará en lengua castellana, tomarán parte todos los artistas que forman la Compañía que dirige el distinguido primer actor Enrique Sánchez de León (A. Garrido, “Los teatros”, 8/11/1898: 271).

15/01/1899

Los estrenos que se anuncian como próximos en los dos principales teatros, son de dos obras francesas de gran éxito en París.

Bien venga el extranjero si no viene solo; es decir, si viene bien acompañado de la justificación del arreglo por hábiles ingenios españoles (E. Bustillo, “Campañas teatrales”, 15/01/1899: 27 y 30).

08/02/1899

El reciente estreno en el teatro Español, con brillante éxito, de la comedia heroica *Cyrano de Bergerac*, que desde hace un año viene aplaudiéndose en París, da nueva actualidad a la obra admirable de Edmundo Rostand.

Nació este poeta en Marsella en 1868, e hizo parte de sus estudios en París. Seguía la carrera de Derecho; pero su vocación por la literatura interrumpió los áridos estudios, y consagrado a las musas publicó en 1890 sus primeros versos Musardines.

En 1892 se representó en la Comedia Francesa *Les Romanesques*, comedia en tres actos y en verso que fue una revelación de su talento poético; en la Renaissance estrenó en 1895 Sarah Bernhardt la pieza en cuatro actos y en verso *La princesse Loïtaine*, y en Abril de 1897 obtuvo un brillantísimo éxito en el mismo teatro su evangelio en tres cuadros y en verso *La Samaritana*, que interpretaron Sarah Bernhardt y Bremond. Grande fue el triunfo obtenido por el poeta, y recordamos que entonces un ilustre crítico, hablando de Rostand, decía a sus lectores: “¡Retened bien este nombre, que será grande un día!”

No ha tardado en confirmarse la predicción, pues en fin del mismo año obtenía Rostand en el teatro de la Porte-Saint-Martin, con su *Cyrano de Bergerac*, uno de los mayores triunfos escénicos que un autor puede alcanzar.

Toda la concurrencia, visiblemente conmovida y calurosamente entusiasmada, saludó con unánime aclamación al poeta que, después de tantos pesimismo, socialismos, ibsenismos y otros ismos psicológicos, transcendentales, etc., etc., vencía en toda la línea sin otras armas que las antiguas, la acción y la poesía, que parecían relegadas a los arqueológicos museos para reposar eternamente sobre sus polvorientos laureles.

Rostand, con el tipo de Cyrano, fanfarrón y quimerista, enamorado y tierno, a ratos alegre, a ratos melancólico, de intrépida bravura y de heroico sacrificio, ha encarnado en una acción sencilla e interesante el alma de la verdadera poesía, y ha bordado las escenas de la obra de pensamientos y frases que, en alas de una fácil, fresca y luminosa versificación, han volado de los labios de los actores al corazón del público.

Cuando en España reñían la más encarnizada batalla clásicos y románticos, disputándose el cetro de la literatura, decía D. Alberto Lista que no existían en puridad sino dos géneros literarios: el bueno y el malo.

La tragicomedia de Edmundo Rostand, o comedia heroica como él la titula, ¿está forjada en la antigua turquesa? ¿Se vació en los nuevos moldes? ¿Es de un género novísimo? Atengámonos a la clasificación del maestro Lista: pertenece al género bueno, al que deleita, al que conmueve, al que entusiasma a quien la ve representar y a quien la lee.

En la primera página publicamos el retrato del poeta dramático que ha sabido triunfar en Francia y en España, donde la fuerza de su obra ha resistido a la atenuación que toda obra de forma y en verso sufre al ser traducida; en la página 73, un dibujo muy artístico de Luis Palao reproduce las escenas más interesantes de Cyrano de Bergerac, cuyo juicio hace por separado nuestro compañero Eduardo Bustillo en su crítica teatral; y en la página 72, los retratos de Rostand, María Guerrero, Díaz de Mendoza, los traductores de la comedia Sres. Tintorer, Vía y Martí, y los tipos de los personajes principales (C. L. de Cuenca, "Nuestros Grabados", 08/02/1899: 71).

22/02/1899

PRINCESA.

Con la representación de la comedia *Por él y por tú*, arreglada a la escena española por el insigne Ventura de la Vega, reanudó sus tareas la noche del 11 del corriente la compañía Tubau- Palencia, después de una brillante campaña en los principales teatros de América. El público que llenaba la sala saboreó la comedia y aplaudió los mejores pasajes de ella con verdadero entusiasmo, en el cual han entrado, a nuestro juicio, por partes iguales, el mérito indiscutible de la obra y el placer de saludar cariñosamente, después de su ausencia, a María Tubau, tan querida y admirada de nuestro público.

Ceferino Palencia, ni corto ni perezoso, empezó la serie de estrenos a los cuatro días de inaugurar la temporada, e hizo lo con acierto eligiendo el vaudeville de Alejandro Brisson, *Jalouse*, que alcanzó la temporada pasada en París uno de los mayores éxitos.

Esta obra, traducida y arreglada por D. Juan Seoane con discreción suma y exquisito esmero, obtuvo también en el teatro de la Princesa éxito muy satisfactorio, éxito de risa franca y espontánea, a la que dan lugar las situaciones cómicas que tanto abundan en este delicioso vaudeville, y el chispeante y gracioso diálogo, que no decae un sólo instante en el desarrollo de la acción.

El distinguido escritor Sr. Seoane ha acreditado su buen gusto salvando con singular fortuna los peligros que encierra el original francés para un público que no admite ni tolera determinados atrevimientos escénicos, muy en uso en los teatros extranjeros.

La trama de la producción aplaudida en el teatro de la Princesa consiste en los celos pertinaces e insoportables de Elvira, quien, no sólo hace con ellos desgraciado a su constantemente fiel esposo, sino que contagia su manía a parientes y amigos, llegando hasta producir serios disturbios conyugales entre sus ancianos padres, que, conocidos en el país por los inseparables a consecuencia del mutuo cariño que se profesan, llegan a punto de entablar su correspondiente demanda de divorcio por la imprudente y celosa intervención de la *Celosa*.

El asunto, como se ve, no es de gran originalidad; los tipos no figurarán seguramente en la galería de retratos auténticos de nuestra sociedad, y algunos de ellos rayan en la caricatura; mas si estos defectos perjudican al sentido general de la composición, échanse de ver después de haber pasado un rato muy agradable y divertido. En gracia de esto, el público, que no va en busca de tesis ni de soluciones de grandes problemas sociales, perdona de buen grado los lunares que sombrean la obra, y ríe a mandíbula batiente los grandes efectos cómicos que se desarrollan en la escena.

El primer acto es el mejor, de verdadera comedia, y en él obtuvo una ruidosísima ovación María Tubau, en una graciosísima escena en que, al ir a curiosear los papeles de su marido, encuentra en el cajón de la mesa de escribir un ratón... de juguete.

Los dos actos siguientes son más de vaudeville, se acercan más que el anterior al simulacro grotesco de la realidad, si bien la parte endeble está realizada por la agudeza del chiste, la viveza del diálogo o el rasgo satírico intencionado y oportuno.

Celosa ha encontrado inmejorables intérpretes en las Sras. Tubau y Estrada, y los Sres. Palanca, Gil y Reig. La genial naturalidad de la primera de las actrices mencionadas, la ingenuidad del Sr. Palanca, que se mostró la noche de este estreno como un primer actor de primera, y la gracia natural de los Sres. Gil y Reig, que se captaron con fundamento las simpatías del público, han contribuido al éxito satisfactorio que la obra ha logrado en la primera representación.

Nuestro parabién al Sr. Seoane y a los afortunados intérpretes de *Celosa* (A. Garrido, "Los teatros", 22/02/1899: 115).

08/05/1899

La última campaña teatral ofrece escaso interés a la crítica y a la historia de nuestra dramática contemporánea.

Desde la del 92-93, a seis de ellas he estado atento en mis modestos estudios críticos en estas columnas, y no hallo en esos seis años cómicos pobreza de producción tan marcada y lamentable como la del que acaba de terminar con la nueva y precipitada desaparición de María Guerrero en busca de una segunda parte de buena fortuna en los teatros de América.

No rece con ella, por excepción, aquello de las segundas partes, y más bien, para acrecentamiento de honra y provecho, logre que los americanos latinos hallen lo nuevo tanto como lo bueno en su atrevida campaña.

Halláronlo todo –según los cronistas– en los trabajos artísticos de la primera expedición. Pero ¿qué de nuevo llevan en la segunda María Guerrero y Compañía, que en su última campaña en Madrid no han celebrado estreno de verdadera fuerza de atracción más que el de *Cyrano de Bergerac*? Novedad es ésta que bien pudiera no serlo ya en la América del Sur, donde compañías francesas e italianas suelen adelantarse con el reclamo de todo lo saliente, fresquito y coleante que –en lo dramático como en lo lírico– ha podido dominar en los teatros europeos.

La pobreza de la última campaña del Español estaba, prevista. Desde que la Guerrero acudió a buscar en el de la Renaissance de París un nuevo título que presentar en América, vimos claro, los que estudiamos por oficio esos extraños movimientos de los artistas, que la breve temporada del clásico teatro iba a ser una cosa así como visita de cumplido a los espléndidos abonados y obligada correspondencia con la Comisión de espectáculos del Excmo. Ayuntamiento, tan dispuesto siempre a proponer concesiones extraordinarias y dispensas de cumplimiento del contrato a un empresario que se obligó a todo menos a entronizar, por industria, en el teatro de Calderón y Lope, la vistosa magia de una obra extranjera.

[...]

¿El teatro? Allí quiere ir todo el que escribe, porque allí es donde mejor se paga. Pero el teatro no es, ni será, ni puede ser otra cosa que lo que es, lo que ha dicho, entre otros famosos autores, el también novelista Alejandro Dumas (hijo) en algunos de sus famosos prólogos. Contraste de caracteres; lucha de pasiones y afectos; concentración de interés en una acción viva y con lógica planeada; lenguaje natural y propio de los personajes que intervienen: sin todos esos elementos no hay drama o comedia, ni triunfará el autor que no sepa reunirlos y combinarlos para convencer y seducir a los espectadores.

Parte de esos elementos, los de forma dramática propiamente dicha y entendida, han brillado mucho, aunque aisladamente, en las dos obras de pretendido innovador con que Jacinto Benavente nos ha hecho aplaudir su talento y su ingenio en el teatro de la Comedia. Pero, sea por tesón estéril o por carencia de recursos, a lo formal no ha acompañado lo esencial del teatro, y sus obras han sido oídas con atención y agrado, pero no con ese interés creciente y hondo que hace que las obras del completo autor perduren en la escena.

He llegado a sospechar, pensando en la labor de Benavente en el finado año cómico, que el arreglo del Cuento de amor de Shakespeare –genialidad sin importancia y sin interés del primer dramaturgo de Inglaterra– ha nacido en gran parte con el propósito de mostrarnos nuestro intencionado satírico de qué altas regiones viene el ejemplo de hacer diálogos de comedia sin comedia. Pero al fin habrá visto que ni por el grande autor de Otelo se ha dejado convencer el público en ese camino sin perspectivas ni accidentes teatrales.

Con ese infructuoso arreglo del inglés, y con el del francés de la insípida y seca y trasnochada Ama del nene, llegó a su fin la pobre campaña de la Comedia, sostenida en gran parte por el concurso de la fuerza de la moda, que llevó, principalmente a las funciones de los viernes, un espléndido abono, defensor importante de los intereses de la empresa.

¿Qué ha sido de todas aquellas obras nuevas anunciadas un año y otro en los ampulosos programas de la Comedia y el Español, con sus títulos correspondientes y los nombres de los más aplaudidos autores? ¿Por qué arte

de magia maléfica se han desvanecido tan gratas promesas y tan risueñas esperanzas?

[...]

Más que con carencia de elementos artísticos, con muchísima desgracia, emprendió Sánchez de León, en el Nuevo Teatro, una campaña que fue harto breve y sólo dejó, como buen recuerdo, la viva impresión de *Los Danichef*, hermoso drama ruso, arreglado con gran tino por Valentín Gómez y Félix Llana (E. Bustillo, "Campañas teatrales. Resumen histórico-crítico de la campaña de 1898 a 1899", 08/05/1899: 270-271).

30/06/1899

COMEDIA

La mejor demostración que puede darse de que la compañía italiana de Teresa Mariani, que actúa en este teatro, ha realizado una campaña tan brillante como beneficiosa, es la de que ha prorrogado por dos veces su temporada.

Al conocer los títulos de las obras que esta compañía iba a interpretar, supusimos que muchas de ellas, tales como *Zaza*, *Le Rozzeno* y *Le Vergine*, no habrían de alcanzar el favor de nuestro escrupuloso público, enemigo, creíamos nosotros, de transigir en cuestiones de arte dramático con tales crudezas en el asunto y tales realismos en la forma; pero confesamos ingenuamente nuestra equivocación, puesto que las mencionadas obras y otras no menos escabrosas fueron recibidas con inusitados entusiasmos y proporcionaron grandes rendimientos a la afortunada Empresa.

No acertamos a explicarnos el repentino cambio operado en el público madrileño; y si alguna razón puede justificarlo, es únicamente la excelente interpretación que da a las obras de su repertorio la notable artista italiana, quien reúne tan sobresalientes dotes escénicas que aun en los papeles del más exagerado naturalismo salva los escollos con arte tan exquisito que el espectador, y también la espectadora, subyugados, no encuentran más que motivos de aplauso en obras que, de ser ejecutadas por actrices de menos valía, seguramente fueran recibidas con ruidosas protestas.

SaBemos que algunas de las obras más fuertes estrenadas en Madrid por la Sra. Mariani serán representadas por compañías españolas la próxima temporada, y para entonces aplazamos nuestra decisiva opinión acerca del convencionalismo del público en materia teatral (A. Garrido, "Los teatros", 30/06/1899: 407).

30/06/1899

Eugenio Sellés, el justamente aplaudido autor de *Las vengadoras*, afirma que nuestra literatura dramática es y ha sido siempre superior a la francesa.

"Por calidad y por cantidad somos superiores", ha dicho el célebre dramaturgo.

Y como si esta declaración categórica le pareciese poco expresiva o quizá deficientemente razonada, ha dicho también: "Además, nuestros autores llevan todavía al teatro alguna finalidad, algún propósito serio; en Francia se van reduciendo a organizar espectáculos, y por eso se observan en las obras francesas algunas excentricidades que muchos aprecian como méritos literarios cuando sólo son defectos.

"Aun no hemos llegado aquí a escribir obras para favorecer los intereses de un modisto de lujo, puesto de acuerdo con alguna actriz de fama".

Confieso ingenuamente que, aun opinando en este particular lo mismo que Selles opina, nunca me habría atrevido a decirlo con tanta crudeza.

Celebro, por consiguiente, que el autor de *El nudo gordiano* lo haya dicho; pues arrimándome a tan buen árbol, ha de cobijarme, en mis osadías, sombra excelente.

Conste, sin embargo, que en lo relativo a nuestro Teatro soy menos optimista que Selles. En eso de ir reduciendo las funciones teatrales a organizar espectáculos, paréceme que tenemos muy poco, casi nada que envidiar al Teatro francés. En España organizamos esos espectáculos con todo el aparato que el caso requiere, para presentar en escena las obras importadas del Extranjero, y también las organizamos, aunque de distinta manera, para estrenar las cosas de casa. Ahí están, y por esos teatros de provincias se pasean en triunfo, zarzuelitas en un acto y varios cuadros que sirven de pretexto para que el pintor escenógrafo reproduzca verbenas, romerías, corridas de toros, pedreas, batallas campales y hasta combates marítimos si el caso llega. Créalo el inteligentísimo Selles: en lo de idear espectáculos vistosos y extravagancias escénicas, no quedamos muy a la zaga de los autores franceses. Es verdad que aún no escribimos dramas, cuyo fin único sea favorecer los intereses de un modisto, y no los escribimos porque, entre otras razones, existe la muy poderosa de que en España casi no hay modistos todavía; pero actrices de fama y modistas que se pongan de acuerdo con un dramaturgo (llamémoslo así), para convertir el escenario en escaparate de tienda de modas, ya las tenemos, aunque no muchas; y en lo de escribir obritas-reclamos para popularizar una botica, por ejemplo, o un almacén de bicicletas, o a un constructor de aparatos eléctricos, no nos aventajan los italianos, ni los franceses; por acá también conocemos y explotamos ese aspecto puramente mercantil del negocio literario.

Eugenio Selles puso fin a la entrevista celebrada con un repórter diciéndole: “En síntesis, puesto que esta importante cuestión no puede ser tratada con la extensión necesaria más que en el libro, diré a usted que entiendo que la literatura dramática española es superior a la francesa”.

No cabe exponer una creencia con más claridad, ni más rotundamente. Habrá de seguro quien la crea desatinada; entre éstos no me cuento yo, que he creído siempre (si no precisamente tan en absoluto como Selles lo afirma) que hay en nuestros autores ingenio bastante a producir todo lo que el público español necesitaría para su consumo, y aun sobrado para dar un buen remanente a la exportación literaria.

Y si esto es así, y para mí lo es en efecto, ¿cómo se explica ese afán insaciable de traducir que se ha apoderado, hace ya mucho tiempo, de nuestros literatos?

Porque, es necesario no poner en olvido esta circunstancia, la manía de traducir, o arreglar, o adaptar –o como quiera llamarse– comedias extranjeras, francesas sobre todo, no es de ahora; ha sido de siempre. Y no, por cierto, achaque de autorzuelos ramplones, sino de eminentes literatos.

Moratín, el autor de *El sí de las niñas*, tradujo a Molière; del insigne Ventura de la Vega no hay que decir si consagró su actividad y su talento a la tarea de traducir comedias francesas; también fue traductor Bretón de los Herreros; y lo fue García Gutiérrez; lo fueron Hartzzenbusch, y Gil, y Escosura, y hasta Figaro, que en la comedia *No más mostrador* nos dio a conocer una obra francesa muy

inferior, indudablemente, a lo que él sabía y podía hacer —y hacía efectivamente—cuando discurría por cuenta propia.

La contestación a esa pregunta es sencillísima, si bien hay que buscarla fuera de la jurisdicción del arte:

“... los poetas
Somos prójimos también”,

decía muy oportunamente el ilustre autor de *Marcela*. El autor dramático, el poeta cómico, siéntense a veces impulsados por el sacro fuego de la inspiración, hállanse dominados por lo que suele llamarse fiebre de la producción y producen y crean; pero prescindiendo de esos estados excepcionales del espíritu, trabajan para vivir, para atender a sus obligaciones, para ganar, en fin, lo más prosaicamente posible, el prosaico pan nuestro de cada día.

Colocadas en ese punto las cosas —y no hay manera, por lo general, de colocarlas en otro—, ¿quién duda que la tarea de traducir, y aun la de arreglar, es mucho más sencilla y más breve que la de imaginar, planear y escribir obras originales?

Esto sin contar con que en las comedias originales se corre el peligro de haber trabajado inútilmente, y en las traducidas o adaptadas o arregladas disminuyen en un 80 o un 90 por 100 las probabilidades del fracaso.

Esto por lo que respecta a los autores; por lo que se refiere a las empresas, está claro que habiendo de pagar, según la ley, dobles derechos al autor de una obra original, prefieren siempre lo que, sobre ser más barato, promete mejor éxito de taquilla.

Contra esas causas me parece difícil, ya que no imposible, hallar remedio. No lo hubo cuando García Gutiérrez y el mismo Tamayo traducían; y no ha de haberlo ahora cuando traduce hasta el mismo Eugenio Selles la comedia *¿Infiel?*, muy inferior, indudablemente, a la menos celebrada del autor de *La torre de Talavera*.

Convengo, sin embargo, en que la comedia italiana *¿Infiel?*, aunque evidentemente absurda en su concepción y del todo inaceptable en su desarrollo, tiene rasgos felices de ingenio no vulgar y de simpática travesura; convengo también en que Moratín, cuando tradujo, sobre traducir a conciencia y admirablemente, tradujo a Shakespeare y a Moliere; nuestro gran Tamayo traducía a Schiller o a Dumas (padre): otros traductores de aquella época y de épocas posteriores nos daban a conocer obras de Víctor Hugo, como *El rey se divierte*; de Alejandro Dumas (padre), como *Catalina Howard* y *Margarita de Borgoña*; o bien *Demi-monde* y *Don Alfonso*, de Dumas (hijo), y todo esto podía tolerarse: lo que me parece de todo en todo insufrible es que traduzcamos, como cosas dignas de universal aplauso, insulseces y majaderías más propias de la pista de un circo ecuestre que de las tablas de un escenario. Porque en esto se ha llegado ya a lo increíble. Farsas ridículas, grotescas pantomimas, cuadros groseros y de brocha gorda, que apenas si pasan en los cafés de último orden de la capital de Francia, los trasplantamos a nuestros más elegantes teatros como dechado de gracia culta y de malicias de exquisito gusto.

Si por este camino de perdición continúan nuestras empresas teatrales, no tardará en ser un hecho, no ya la decadencia, sino la absoluta desaparición de nuestra literatura dramática. Nada había de malo en que nuestros padres, para

quienes escribían dramas José Zorrilla y García Gutiérrez, y que celebraban los ingeniosos chistes de Bretón y de Vega, admirasen también las hermosas creaciones de Víctor Hugo, de Alejandro Dumas, y hasta de Eugenio Scribe. Nada había de malo tampoco en que algunos años después, y alternando con obras de Ayala, de Tamayo, de Serra, viésemos, los que ya somos viejos, comedias de Dumas (hijo), de Augier y hasta de Sardou. Pero sí hay algo y aun mucho de malo en que ahora autores franceses que no valen seguramente lo que Dumas y Augier valían, ni siquiera lo que Victoriano Sardou vale, invadan por completo nuestra escena y arrojen de ella ignominiosamente a los autores españoles.

De que el mal existe estamos convencidos todos; de que de algún tiempo a esta parte vamos de mal en peor, no puede dudarse; y ocurre, naturalmente, preguntar: ¿no habrá remedio para nuestro Teatro, amenazado de muerte?

Remedio hay, y remedio de resultados infalibles; lo que no sé si habrá es resolución para aplicarlo sin contemplaciones ni miramientos.

Y sin embargo, hay que decidirse. El dilema es claro: la literatura dramática ¿es o no es elemento de cultura y fuente de adelanto en los pueblos?

¿No lo es?

Pues entonces abandonemos a su suerte al dramaturgo y al comediante, y que sea de ellos lo que Dios quiera.

¿Sí lo es?

¡Ah! Pues entonces se hace necesario, y es además de necesario urgente, que la colectividad (poco importa el nombre que le demos) tome cartas en el asunto y vea de enderezar lo que anda torcido. De cómo y en qué forma puede lograrse esto, otro hablará con la autoridad de que yo carezco y con la competencia que a mí me falta (A. Sánchez Pérez, "De mal en peor", 30/06/1899: 402).

8/08/1899

Por el apellido más bien parece lusitano: sin embargo, se trata de un autor inglés revelado hace poco tiempo, y cuya dramática ha traspasado el Canal de la Mancha, haciendo que los críticos de todos los países la estudien detenidamente.

En realidad, el Teatro inglés en esta mitad de siglo no ofrecía atractivo alguno ni saliente determinado; como si el genio poderoso de Shakespeare hubiese resumido todo el arte dramático de Inglaterra, esta nación limitábase a ser espectadora de las demás.

Habíamos descubierto con admiración y con sorpresa el arte noruego, y mientras nos eran familiares los nombres de Ibsen y de Sudermann, el país de las nieblas parecía condenado a una pléyade de traductores muy medianos que daban a conocer simplemente cuanto producían los Sardou, los Meilhac y Halévy y los Gondinet de Francia.

Las únicas obras originales de la escena inglesa que habían merecido el honor de ser conocidas en el Extranjero, eran *La tía de Carlos*, que en la temporada anterior estrenó la compañía Tubau-Palencia, y la *Dame de Carreau*, representada en París, obras las dos que no pasan de la categoría de vaudeville la primera, y de la categoría de melodrama la segunda.

El público de Madrid recordará *La tía de Carlos* y me dará la razón: aquel efecto cómico sostenido durante tres actos, y en virtud del cual un personaje se

disfraya de vieja grotescamente, llega a los linderos de lo bufo y da ciento y raya al ingenio desenfadado de un Durú y un Chivot.

Pero de un año a esta parte, el Teatro inglés ha comenzado a resurgir de sus propias cenizas: las traducciones no han sido ya tan frecuentes, y ha aparecido de pronto una generación de autores jóvenes, iniciando una dramática característica y propia.

De todos ellos, el más original, el más brillante y el más fecundo también, es el que encabeza estas líneas.

Su iniciación en el Teatro fue como simple vaudevillista: ya en estas mismas obras hacía resaltar la nota delicada sobre la nota cómica, quizás inconscientemente; de aquí evolucionó con rapidez y facilidad al género puramente dramático, y en poco tiempo ha dado a la escena tres comedias que la crítica inglesa, justa y sabia, como no puede menos de reconocerse, ha calificado de verdaderas obras maestras.

Aunque en realidad no sean tal cosa, cabe compararlas con lo más exquisito del moderno repertorio.

Nada más justo, después de esta afirmación, que dar a los lectores de nuestro periódico una idea de ellas, y perdóneseme el atrevimiento que supone este afán de vulgarización literaria.

Con permiso...

THE SECOND MRS. TARQUERAY.

El autor ha tenido el buen acuerdo de abordar francamente un problema que hasta ahora había sido tratado muy por encima en el Teatro.

El personaje principal es de una intensidad real y de una vitalidad tan grandes, al mismo tiempo que de una tal complejidad de ideas, que solamente en las creaciones de Ibsen se encuentran tipos parecidos.

He aquí el esqueleto de la obra: Aubrey ha cumplido treinta años; al llegar este momento de su vida, cree justo y conveniente buscar en su segundo matrimonio el fin de una existencia alegre y despreocupada.

Maduro el plan, y a punto ya de ponerlo en acción, reúne a sus amigos más íntimos en una comida de hombres solos, y quiere de esta manera festejar su último día de viudez.

A los postres comunica su decisión a los amigos; pero se guarda muy bien de revelar el nombre de la elegida por compañera: no quiere que ésta sea conocida de todos hasta que sea su esposa.

Pero Aubrey tiene un amigo más íntimo aún para quien no guarda secretos, y a éste descubre el nombre de su futura.

Cayly, que es el amigo, conoce de hace tiempo a Paula: la primera vez la encontró a bordo de un yate, y hacía llamarse Mme Jarman; después, en una comida a que fue invitado, se la presentaron con el nombre de Mme. Ray: era una mujer agradable realmente, pero de las que parecen destinadas a "no casarse nunca".

Aubrey no se acobarda ante lo que Cayly pueda pensar de ella y de él; lo sabe perfectamente, como sabe también que no está loco al tomar aquella determinación, ni le guía un instinto ruin y depravado.

De entre todas las mujeres que ha conocido, elige aquella porque no le encuentra otro defecto que el de no haber sido tratada por el mundo como ella se merece.

Quiere hacer esta experiencia a sabiendas de que él sólo será la única víctima en el caso de equivocarse.

“–Siento por Paula un cariño honrado y verdadero; ella jamás encontró un hombre que la quisiera así, y ése soy yo. Esto es todo; y creo poder demostrarte dentro de algunos años que no es tan imposible hacer de un pasado nebuloso un presente feliz y honrado”.

Paula misma participa también de esta opinión: ha soñado con este matrimonio; ve ya en lontananza las dulces alegrías del hogar, los plácidos goces de la familia honrada “– ¡Acuérdate –le dice a él– que me has prometido hacerme feliz!”

El problema, pues, está planteado con toda naturalidad. No se trata de amantes románticos; no es ella La Dama de las Camelias, ni él es Armando Duval; tampoco se trata de un tonto y de una viciosa que procura atraerlo.

Aubrey y Paula conocen la vida a fondo; saben lo que es ésta; pero se aman y buscan en el matrimonio la fórmula de la felicidad tal como la ofrece San Pablo en la poesía solemne y eterna de su epístola.

Nada de esto es tesis tal como se entiende en la moderna preceptiva; Arthur Pinero no encarna ideas ni argumentos en sus personajes, manejándolos en escena como el buen lógico maneja premisas y conclusiones en un párrafo filosófico; trata tan sólo de estudiar aquellos dos caracteres bajo la presión del matrimonio, y a esto fía todo el interés de la obra.

No se equivoca el autor; apenas realizado el casamiento; apenas transcurridos los primeros meses de aquel estado que en realidad no puede llamarse luna de miel, porque para ello falta el encanto indefinible de lo desconocido, tanto en Paula como en Aubrey; apenas los dos entran de lleno en la vida íntima del hogar, iniciase el desequilibrio.

Paula sufre horriblemente por dos causas imprevistas: la primera, porque ve cerradas ante sí las puertas de un mundo que creyó conquistar con su nuevo estado; todo intento ha sido inútil; de una manera tácita se ha visto obligada a desistir; la segunda es aún más intensa, más subjetiva: Paula está celosa; pero sus celos no provienen de la infidelidad de Aubrey, sino que reconocen otra causa: el cariño filial.

Aubrey tiene una hija legítima, Ellean, fruto de un matrimonio anterior; padre e hija se quieren, pero de una manera tal, que Paula no puede menos de sentirse herida en las delicadezas de su alma.

Ellean y Aubrey inconscientemente forman otra familia, cuyo lazo es la afección pura de dos corazones honrados que para nada tienen de qué avergonzarse, y cuya calma del presente no viene a turbar ningún recuerdo tumultuoso del pasado. Esto no pueden evitarlo padre e hija; en todos los detalles se manifiesta, y he aquí precisamente lo que más irrita a Paula.

Ella quiere a su hijastra: busca sus caricias con ansia pura y verdadera; pero al recibirlas, le hielan el alma porque son frías, son indiferentes, casi reveladoras de una repulsión extraña.

Es inútil que Aubrey trate de inclinar a su hija del lado de Paula, guiado por su propósito firme de hacerla feliz; Ellean, sin darse cuenta, resiste siempre aquel asalto en que interviene su madrastra.

Cuando Paula, desesperada, se lamenta de ello, Aubrey le dice:

“– ¿Recuerdas cómo eras tú en esa edad? Seguramente no tenías ningún deseo pecaminoso; todas tus intenciones serían puras e inocentes. Pero piensa en todo lo que te separa de aquellos felices años, recuerda la lucha cruel que has sostenido toda tu vida; piensa en lo que has sido, y pregúntate a

ti misma si la mujer de hoy puede ser la amiga querida de la niña de entonces...”

Al llegar a este punto de la comedia, el equilibrio falta por completo: el conflicto dramático ha surgido, y la lucha de las pasiones ha estallado como no podía menos de estallar.

Ambos se habían prometido ser felices con el juramento solemne de un olvido recíproco del pasado; habían creído aquella obra fácil; pero el pasado no puede morir, está latente en la conciencia humana y no basta amontonar sobre él deseos de olvido; Paula lo ve renacer a cada momento y en cada instante de su vida presente; renace en el aislamiento que la rodea, en el vacío que siente a su alrededor, en sus propias palabras, en sus pensamientos mismos, en la manera de quererle Elean y su padre.

Por último, cuando la sociedad en que ella vivió vuelve a ella nuevamente, es ya tarde; su corazón se ha agriado; cuando Aubrey separa a Elean de su lado, siente el golpe como si le abriesen aún más la herida de su alma.

Apodérase de ella la desesperación; comprende que la felicidad ha huido para siempre, que el abismo que la separa de Aubrey es cada vez más negro y más hondo; ¡el pasado no puede borrarse! imposible; la muerte únicamente puede otorgarle el olvido que tanto ansiaba, y en la muerte busca la calma y el reposo eternos de su espíritu...

El carácter de Paula está pintado con una claridad brillantísima hasta el último instante; Pinero ha sabido darle una intensidad de vida maravillosa, hasta el punto de ser una verdadera creación dramática.

Sus esperanzas primero, cuando confía en la promesa de Aubrey; su angustia después, cuando ve el aislamiento en que vive y la indiferencia de su hijastra; su lucha por la felicidad, la vuelta a un mundo que odió toda la vida por estar en pugna con su carácter; su desesperación ante lo imposible y su muerte por último, son de un psicologismo asombroso.

Emilio Augier intentó tratar este mismo asunto en su *Mariage d'Olympe*; pero no llegó adonde Pinero ha llegado: en la obra de Augier, la cortesana sigue siendo la misma después de su matrimonio, no puede sustraerse al medio en que siempre vivió, y es su propio marido quien la sorprende emborrachándose con los criados y aceptando regalos de sus admiradores.

El autor inglés ha llegado a más y con mayor fortuna: en el caso de Augier hay más superficialidad; en el de Pinero se profundiza del todo hasta tocar en el alma de los personajes.

THE NOTORIOUS MR. EBBSMIBH.

El mismo fin conseguido por distintos medios.

El autor presenta otros dos seres que buscan la felicidad en su unión, pero por opuesto procedimiento: nada de matrimonio, el lazo legal no existe. Agnès es la hija de un socialista, de un demagogo; ha vivido desde la infancia esa vida de luchas políticas en extremo violentas, y ha crecido entre ideas generosas y grandes unas veces, mezquinas y pequeñas otras.

Casada en este ambiente, fue durante cinco años una víctima del matrimonio, hasta que, viuda al cabo, abandona el hogar y se refugia en Roma, donde viste las tocas de hermana de la Caridad laica.

Su desesperación, tanto como su amor a la humanidad, la han inducido a tomar tal estado.

Allí, en el hospital mismo, conoce a Lucas Cleeve, otro emigrado de su país, por idéntica causa, por huir de su mujer, con quien es incompatible. Corazón

generoso, pero débil, enamórase de Agnès; cree encontrar en ella la mujer de sus sueños: Agnès será su apoyo, su sostén; ella sabrá inspirarle la confianza en sí mismo, que siempre le ha faltado junto a aquella mujer odiosa que ha truncado su porvenir.

Por Agnès renuncia Cleeve a sus sueños de ambición política, fundados en la confianza de anteriores triunfos y a los que le excitan constantemente sus amigos. Sin embargo, nada de esto le halaga ya: desiste de todo, y piensa únicamente en la felicidad íntima con aquella mujer, al propio tiempo que quiere demostrar así a los suyos, con el ejemplo, la realización de las doctrinas de ella: aquella unión, sobre la base de la comunidad de ideas, de sentimientos y aspiraciones, hará más fuerte y duradero el lazo.

Este es el plan, concebido en un momento de exaltación socialista, digámoslo así; pero si la imaginación de ambos ha llegado a entreverlo, la práctica de la vida se opone a ello; la naturaleza y el carácter, imponiéndose a sus deseos con una fuerza brutal, les harán volver de su error.

Efectivamente; poco tiempo dura aquel periodo de ilusiones; la vida activa vuelve a influir en el ánimo de Cleeve, que poco a poco ve surgir ante sí el recuerdo de sus triunfos pasados, la esperanza de los venideros, la seguridad del éxito que tanto le pregonaron amigos y adversarios.

Decíase de él que llegaría, y esta dulce perspectiva se agranda ante su imaginación con vivos colores, atrayéndole más cada vez.

Entonces se arrepiente de lo hecho, y reniega de Agnès y de las ideas que ésta le inculcara sobre el amor libre.

Es cierto que sigue amándola, pero aquel amor ha cambiado de forma; en Agnès no ve ya la compañera espiritual inspiradora de sus ideas, sino la mujer propiamente dicha que le seduce y le atrae por el encanto exclusivo de su belleza poderosa.

A este punto interviene en la acción el Duque de Saint-Orpherts, que llega para atraer a Cleeve a su antiguo partido, brindándole un porvenir en consonancia con sus constantes aspiraciones: en su conversación, el Duque hace resaltar a los ojos de Cleeve la quimera de su felicidad soñada sobre la base de aquella unión.

Agnès llega a perder toda esperanza en este punto; pero le resta el amor de Cleeve, y en él se refugia desesperadamente; hace abdicación de todo, de sus ideas mismas, y aparece exclusivamente como una mujer que sabe defender el corazón de su amante.

El Duque, por su parte, quiere llevar a Agnès el convencimiento de que Cleeve es un egoísta y un vanidoso que no merece tan grandes sacrificios; pero esto ¿qué le importa a ella?

“—Cleeve es mío; me debe la vida; es mi hijo, mi padre, mi amante; lo es todo, y es mío, ¡mío!”

Y triunfa de Cleeve por el imperio de su hermosura.

Pero esta victoria cuesta a Agnès demasiado cara: su amor no es bastante a llenar la vida entera de Cleeve, y somete a éste a una prueba durísima para ella.

Temblorosa y casi sollozante, hace a éste una proposición que la denigra, y entonces descubre con horror que Cleeve está dispuesto a aceptar.

Su alma se hunde en la desesperación bajo aquel golpe tan tremendo; en vez de una unión libre y hermosa, adivina un porvenir de deshonra y casi de

miseria, y huye loca de aquella casa que en un principio llegó a parecerle el nido de su felicidad...

Esta es la síntesis de la obra; en realidad, no puede decirse que su argumento sea de una fuerza de concepción poderosa; pero los caracteres de Agnès y de Cleeve son de una labor difícilísima, hasta el punto de que es incompleta toda descripción retórica: necesitase, para comprenderlos, recurrir al propio original, oírlos en todo lo que hablan, sentir con ellos, y entonces puede apreciarse en su justo valor la idea de Pinero, que no es otra sino la doble evolución de aquellos dos corazones.

THE BENEFIT OF THE DOUBT.

Hasta aquí el autor inglés, en las dos obras estudiadas, presenta casos excepcionales, en los que demuestra la negación absoluta de la felicidad por los dos procedimientos descritos.

Ha probado que es peligroso el matrimonio con una mujer cuya vida pasada no es todo lo clara que se requiere para que encuadre en ella la santidad del séptimo Sacramento; igualmente ha demostrado que para conseguir la unión libre es precisa una fuerza moral extraordinaria, y en su última obra llega aún más allá: llega hasta atacar el matrimonio mismo, el matrimonio normal, pero cuando este matrimonio se realiza sobre la base de la conveniencia.

El primer acto es una filigrana; en él describe ese mundo elegante y ocioso en el cual la honestidad no existe per se, sino por la falta de pasiones.

Hay en este acto de exposición dos o tres escenas episódicas que son un mosaico delicadísimo de detalles verdaderos a cual más.

Los dos caracteres que rigen en la obra son Theaphilia y Olive; ésta, egoísta y orgullosa, celosa y arrebatada, variable y colérica: la primera, dulce y cariñosa, sedienta de ternezas y agostándose en aquel ambiente de frío y de sequedad que la rodea.

Theaphilia ha sido siempre la amiga, la confidente de Allingham, marido de Olive; a ella le confía las tristezas de su hogar, en ella busca alientos para seguir soportando a Olive.

Pero ésta ha tomado celos de la amistad de su esposo con Theaphilia; ha pedido el divorcio, y se ha esforzado en probar el adulterio...

Los tribunales han rechazado la demanda, pero sin dejar sentada de una manera absoluta la inocencia de Theaphilia; la ley inglesa no acepta el divorcio en este caso, favoreciéndola con lo que allí se llama el beneficio de la duda.

¡Generosa ironía! Esta duda precisamente es la que viene a envenenar la existencia de Theaphilia; la duda le arrebatada de golpe la confianza de su marido; la duda hace que sus amistades la repudien; y abandonada de todos, herida en su honor por los suyos mismos, busca entonces a aquel a quien ella consolara antes.

Es la escena más culminante de la obra, la escena en que el autor ha puesto más fibra dramática, más delicadezas de sentimientos y de frases.

Olive, asustada de su obra, ha ido también a implorar el perdón de su marido, confesándole que obró en un acceso de locura, en un arrebatado de los celos; y tan arrepentida se muestra, que quiere a todo trance vindicar el honor de Theaphilia.

En este momento precisamente es cuando Theaphilia llega a buscar un refugio a su desgracia en la amistad de Allingham.

Olive siente renacer sus celos al saber que Theaphilia llega, y para convencerse en total asiste a la entrevista de su marido con ella, oculta en una habitación inmediata.

Allingham tiene la debilidad de consentir, y Theaphilia entra.

La escena es hermosísima; la víctima de Olive se arroja en brazos de su amigo, le recuerda sus intimidades, tan puras, tan consoladoras, y en un crescendo deliciosísimo acaba por demostrar a Allingham un amor que ha nacido justamente el día mismo de su acusación.

No hay un esfuerzo, ni un grito, ni un efectismo burdo; todo responde a la sola verdad de lo terminando la obra con una impresión profundísima de angustia en el alma del espectador; todos los personajes sucumben ante las exigencias terribles de la sociedad y de la ley en que viven: son impotentes para sustraerse a ellas

Esta es la dramática de Arthur Pinero; su teatro es el de los sufrimientos íntimos.

Claro está, en mi humilde parecer, que todas estas obras tienen un sello especial del país de origen, lo que las hace perder mucho en su adaptación a otra escena; por eso hay que apreciarlas en su verdadera y primitiva manifestación, para darse cuenta exacta de ellas.

Véase, si no, lo que ha ocurrido con Sudermann y con Ibsen; desde el Norte donde nacieron, hasta el Mediodía, adonde fueron trasplantados, perdieron una gran parte de su lozanía y de su fuerza, a pesar del cuidado que pusieron sus traductores en aclimatarlos.

Y es que para el arte no sirven invernaderos (F. Limendoux, "Teatro inglés. Arthur Pinero", 8/08/1899: 71 y 74).

22/08/1899

En cuanto a Francia, mucho debió de influir en los ánimos de los buenos y malos imitadores de nuestros gloriosos ingenios el viaje que hizo a París con su compañía nuestro famoso comediante Sebastián de Prado, rival de Antonio Olmedo y siempre victorioso en los galanes de las comedias de capa y espada de Calderón y Lope.

En aquella compañía figuraba como primera dama la muy famosa Francisca Bezón, que con su talento y su exquisito arte tanto contribuyó a que se prolongase más de doce años la protección que a la compañía de Prado dispensó en París María Teresa, hija de Felipe IV y esposa de Luis XIV, tan amigo de sus poetas compatriotas. En el ingenio de éstos no podían menos de influir las hermosuras de las comedias españolas, declamadas por la Bezón en el teatro que la cedieron galantemente los comediantes del Rey de Francia.

Y ahí verá, amigo Garrido, nuestra María Guerrero que no es ella la primera actriz española que ha llevado en triunfo a la capital de Francia la musa que creó *La niña boba* y *La estrella de Sevilla*.

Linguet –crítico nada sospechoso para los autores franceses– dice que éstos deben a los españoles muchísimo más que a todos los demás de Europa. Y añade: "Los mejores escritores, cuyas obras son como la aurora del feliz y hermoso día de Luis XIV, estudiaron a los castellanos siguiendo su escuela. La lengua española era entonces tan conocida en París como la nuestra: era la lengua favorita de las personas ilustradas, y su influjo dio a la francesa una dulzura y una majestad hasta entonces desconocidas".

Linguet da también a entender claro que el predominio del Teatro español todavía hubiera sido mayor en Francia si traductores e imitadores tan malos como Scarron no hubieran echado a perder comedias tan preciosas como *El amo criado*, de Rojas, cuya imitación, titulada *Jodelet, maître et valet*, aparece plagada de vulgaridades y sandeces allí donde más resaltan el ingenio y la vis cómica del español poeta.

Racine, Corneille, Moliere, los más insignes dramáticos franceses, rindieron culto y contribuyeron a la gloria de nuestros grandes ingenios, y el autor de *Le menteur* llegó a decir que “daría todas sus obras por ser el autor original de *La verdad sospechosa*”, que había tomado por modelo.

Dos o tres columnas de *LA ILUSTRACIÓN* llenarían sólo los títulos de las obras españolas de la primera mitad del siglo de oro traducidas o imitadas por autores franceses e italianos, aunque en pocos casos con el arte y la inspiración que, por sus grandes méritos, merecían muchas de ellas.

[...]

Adelantáronse ya algunos de aquellos autores –con aplauso de Blas Nasarre– a la influencia de la estrecha crítica preceptiva de Boileau, dominante en Francia, y de Juan de Vera es Cuanto cabe en hora y media, comedia muy flojita, presidida en la escena –con cándida premeditación del autor– por un gran reloj que, a la vista de los espectadores, marcaba minuto por minuto la duración de la acción, para que la unidad de tiempo apareciese con ese alarde estrafalario.

Como Nasarre, vinieron Luzán y Montiano a ejercer la crítica clásica francesa, y ambos se desataron dictatorialmente con sus reglas galicistas, no sin poner verdes a Lope y a Calderón, calificando sus creaciones de desatinos absurdos e inmorales.

[...]

El partido galicista no se había dormido. Tras la traducción de *Cinna*, de Corneille, vinieron las de otras tragedias francesas que alternaron con las originales de Montiano, Virginia y Ataúlfo, de las que el mismo clásico Moratín dice que vinieron a probar que la observancia de las reglas no es bastante para librar a una composición teatral de hacerse insoportable, lo cual sucede también con alguna de las del mismo D. Leandro, tan severo y duro con los Comella.

Ello es que, con ocasión y por contraste no menos fatal de los delirios desatinados de la escuela romántica española, se entronizó el tiránico clasicismo galicista con originales sin inspiración de gente muy ilustrada y con medianas imitaciones y traducciones de aquellos mismos poetas de Francia que habían imitado y traducido a nuestros poetas. Clasicismo que llegó a aquejar también al buen D. Ramón de la Cruz, quien empezó escribiendo comedias y tragedias al uso clásico, hasta que, atragantado por las reglas, se declaró libre, se abrazó a su querido pueblo de Madrid, con sus chisperos y manolas, y fue, con Castillo, feliz regenerador de los antiguos entremeses españoles, gran maestro de saineteros, honrado todavía por algunos buenos alumnos en este otro fin de siglo.

Al galicismo clásico en el Teatro vino a unirse más tarde el afrancesamiento político de los españoles más ilustrados. Moratín había llegado antes al Teatro. Apareció en él en 1790 con *El viejo y la niña*, cuya ejecución artística, con reglas y compás, no corresponde para el público y la crítica a la idea que la

informa, como sucede con otras obras suyas, alguna escrita para ser cantada a ratos.

[...]

Siendo notabilísimo el arreglo que hizo don Leandro de *L'école des maris*, de Molière, descubre más amor a este poeta francés que conocimiento de los poetas de nuestro siglo de oro. La misma crítica francesa ha probado que *L'école des maris* está tomada, en detalles, de varias obras españolas, y, en la esencia, de *El marido hace mujer*, de nuestro Hurtado de Mendoza. Y de ese modo, al despedirse descorazonado del Teatro con *La escuela de los maridos*, Moratín dejó un ejemplo, aunque magistral, a los truchimanes de que luego habló Fígaro, que traducen del francés hasta lo que los franceses han tomado de los españoles.

[...]

En la segunda mitad del siglo ya no se puede contar tanto bueno, por la influencia infecciosa de la dramaturgia francesa, que ha extraviado a tantos ingenios. Sin embargo, ahí están las dos comedias calderonianas de Ayala, y el teatro romántico del insigne Echegaray, tan caído y apartado hoy de sí mismo por circunstancias tan raras como inexplicables (E. Bustillo, "Tres fines de siglo del teatro español", 22/08/1899: 103-105).

30/11/1899

La crítica dramática ha sido en París muy sobria en palabras y muy acertada en el juicio al hablar de la comedia llamada histórica de Lenôtre y Martin, y arreglada a nuestra escena por el Marqués de Altavilla para que María Tubau luciese en la Princesa todas las brillantes facultades que le han valido tan merecida fama.

Y, en efecto, *Colinette* fue un triunfo para la actriz francesa, y aquí lo ha sido para la actriz española, que –fuera de sus creaciones en *El guardián de la casa* y *La Charra*, de su esposo, y *La Criolla*, de García Gutiérrez– ha alcanzado casi todas sus victorias escénicas en las obras de los grandes dramaturgos franceses.

Y aprovecho esta ocasión para recordar a nuestra inteligente María que todavía está en condiciones de satisfacer una deuda contraída con el autor inmortal de *El Trovador*, que para ella escribió la preciosa comedia citada, cubierta injustamente con el polvo del olvido, como otras joyas del moderno repertorio castellano.

Y, volviendo a *Colinette*, no puede decirse que es esta una comedia verdaderamente teatral, puesto que en ella faltan dos de los elementos principales en toda obra dramática: un plan bien concertado en su desarrollo, y una acción única que despierte y acrezca el interés de los espectadores.

Colinette entretiene, pero no interesa. Es una sucesión de escenas incoherentes, sin trabazón de fuerza cómica o dramática, en las cuales todo resulta episódico, los mismos amores de la protagonista, como la simpatía que ella sabe despertar con sus gracias en el ánimo del rey Luis XVIII.

Ya que no comedia histórica, es *Colinette* una comedia anecdótica de época, que distrae con la variedad de tipos y peripecias de aquel tiempo de rápida transición a la restauración de la monarquía francesa, y los detalles curiosos de cuadritos aislados parece como que pretenden suplir allí el interés que sólo puede despertar en el teatro el gran cuadro de la viva pintura de pasiones o

vicios humanos, ya representado con fuerza de ingenio cómico, ya con el vigor de la verdadera inspiración dramática.

De cualquier modo, colocada la empresa de la Princesa en su habitual terreno, no ha hecho nada malo con presentarnos a *Colinette* con la propiedad y el decoro escénico que acostumbra, aunque sólo se tenga en cuenta que ha servido para que María Tubau luzca una vez más, con su elegancia en el vestir, su gran talento, su fina gracia y el exquisito gusto que siempre la han distinguido en sus estudios de artista.

En la noche del estreno de *Colinette*, quiso la noble Marquesa de Altavilla colaborar, en cierto modo, con su esposo, el feliz arreglador, y con la primera actriz del teatro, cantando entre bastidores, con afinación y delicado gusto, una preciosa romanza con que la protagonista había de cautivar la atención de los principales personajes de la comedia. La Marquesa cautivó también el ánimo del público que, sin estar en el secreto, celebró y aplaudió a la artista de aristocráticos salones.

Y vamos a ver ahora el origen de la obra de Lenôtre y Martin, con lo cual se verá que en Francia, como en España, los grandes éxitos traen aparejadas las imitaciones, aunque éstas, por lo general, no lleguen a la altura ni a la fuerza teatral de los modelos.

¿Es estímulo de arte sincero y puro, o es acicate de la codicia el seguir servilmente las huellas del autor que, en su propósito de camino nuevo, logra, aún más que los laureles de la gloria, los pingües rendimientos materiales, de provecho, en largas y apenas interrumpidas series de representaciones de la obra afortunada?

La obra de Sardou aquí traducida con el título de *La corte de Napoleón*, y también representada con gran éxito en la Princesa, fue un río de oro para el gran dramaturgo francés, y allá salieron en seguida copiadore de cortes imperiales y regias, creyendo inocentemente que figuras y cuadros históricos bastaban para asegurar las ricas minas de la Australia.

He dicho serviles imitadores, y he dicho mal, porque para ese servilismo necesitaba la imitación poseer todos los elementos del modelo. El procedimiento de Sardou podía imitarse. Pero ¿cómo imitar lo inimitable? ¿Cómo adquirir lo que no se tiene, si con ello no se ha nacido: la clara intuición, la habilidad nativa que luce en todas sus obras el famoso autor de *Madame sans gêne*?

El saber hacer –que dicen los franceses– tiene mucho de inspiración genial, privilegio de artista; y así Sardou ha podido no limitarse a presentar un cuadro, o varios cuadritos de época, sino añadir, acompañar a la hábil pintura de antiguas costumbres el vivísimo interés de una acción dramática, en que se confunde a veces el artificio con el legítimo arte, pero siempre con los resortes del verdadero hombre de teatro.

Los imitadores de Sardou se han quedado con el procedimiento, con lo puramente formal; pero lo esencial, lo que no se imita, no ha parecido. Han entretenido, pero no han interesado; han hecho el cuadro, pero no la comedia o el drama; han llamado al público, digámoslo así, por fuera, pero sin llegar adentro, a ese interés que produce los intereses codiciados.

La interesada manía de la imitación en el teatro es muy antigua en España, como dejé demostrado en mi ligero artículo de Los tres fines de siglo. No hay más que leer a Lope y luego a sus contemporáneos y sucesores, como a los del autor de *El médico de su honra*.

Pero ¿qué digo Lope y Calderón? Hasta Comella, autor de moda entre un gran público de gusto corrompido, tuvo imitadores, en competencia con él en asuntos extravagantes y rimbombantes títulos. En el último tercio de nuestro siglo tenemos la sugestión de los ruidosos éxitos de lo romántico-dramático del autor de *O locura o santidad* y *El gran Galeoto*, que hace brotar imitadores, alguno tan malo como aquel pintor que inspiró el dicho vulgar de “A mal Cristo mucha sangre”, y muchos de ellos convencidos al fin de que, para dramatizar a lo Echegaray, está demás la mucha sangre si falta el quid, la inspiración, el genio del autor de *En el seno de la muerte*.

Y, en cuanto al terreno cómico, ahí está la historia de los teatros del género chico, con los descarados arranques de servil imitación de tanto industrial pane lucrando.

Se le ocurrió a un ingenio hacer una caricatura de la vida rural, que tuvo la fortuna de pasar de las cien representaciones, con doble beneficio, y, todavía en el cartel a dos tintas, salieron unos cuantos copiadotes a servir al público lo rural, con el consabido alcalde paleta, la mujer del alcalde, el burro del alcalde, etc., etc. Sorprendió con un exitazo un cuadrillo militar al alcance de todos los ingenios, y tuvimos en seguida una racha de cabos primeros, sargentos segundos, rancheros, cornetas y tambores. Llegó la ocasión del triunfo popular a lo eclesiástico, y, tras el párroco de aldea, vino una larga procesión de monaguillos, sacristanes, campaneros y demás gente inter eclesiástica, por supuesto con sus irreverentes retruécanos a falta de ingenio más limpio.

Sí, está visto: aquí, como en Francia, hay más imitadores de lo que aprovecha que de lo que honra. Verdad es que también está muy probado que es mucho más difícil honrarse que aprovecharse en el camino del arte, y, sobre todo, del arte literario, en que tan averiado anda el gusto público.

También me tosa apuntar aquí otra racha. La de los artistas extranjeros, que ya ha empezado y continuará en nuestros teatros en la presente temporada. A la Bernhardt en la Princesa, seguirá ahora la Réjane en la Comedia, actriz de otro género y de distintas facultades, pero no menos celebrada en Francia, donde ha logrado grandes triunfos en obras de atrevido realismo, como *Zaza*, comedia peligrosa para una artista española, pero que en Madrid, en francés y con una actriz como la Réjane, no sólo pasará. Sino que merecerá ovaciones del público ilustrado y grandes elogios de la prensa, sin la menor influencia de la cortesía Internacional.

Se anuncia para después la reaparición de la Mariani, actriz que ya alcanzó grandes simpatías de nuestro público no hace mucho tiempo en el teatro de la Comedia. Y yo celebraré que la enfermedad que, según el telégrafo, ha postrado en Venecia a la gran artista Eleonora Duse, no nos prive de la satisfacción de volver a admirar y celebrar el talento, la inspiración, el gran arte de aquella actriz que en *Odette*, *Margarita Gautier* y *La mujer de Claudio* supo realizar tan grandes maravillas.

Hablase también del retorno del gran Novelli, y hasta se dice que tendremos la novedad de la aparición en nuestra escena del actor Zacconi, que ahora priva en Italia como astro mayor del arte escénico.

Como se ve, el mundo artístico nos juzga menos arruinados en lo financiero que en lo teatral, y yo creo que no anda descaminado el juicio, cuando con él se nos viene a ofrecer ese precioso alimento del espíritu, tan necesario para la vida de todo pueblo culto.

Porque el arte puramente nacional en bien triste estado se nos presenta. Por ninguna parte aparece el vigor nuevo de la musa castellana. Las traducciones del ingenio extranjero dominan como en los peores tiempos de nuestra dramática, y el alejamiento de artistas como la Guerrero tiene retraídos a poetas del grande e infatigable aliento de Echegaray, que, acertando o equivocándose, supieron mantener vivo el interés del público español, y el fuego sagrado del templo que levantó el ingenio de Lope, y fortalecieron y engrandecieron todos aquellos inmortales poetas del siglo de oro de nuestras letras (E. Bustillo, "Campañas teatrales", 30/11/1899: 314-315).

8/06/1900

A pesar de todo, el género grande va siendo menospreciado por los aristos [sic], como incapaz de satisfacer sus exigencias, y desdeñado también por las clases menos ilustradas, hastiadas ya de la repetición incesante de los mismos asuntos; y en esta crisis ha emprendido un nuevo derrotero que le acerca a la concepción wagneriana del arte. *Cyrano de Bergerac*, *La corte de Napoleón* y *La Duquesa de La Vallière*, los tres éxitos más importantes de estos últimos tiempos, son términos de esa evolución. El mecanismo de estas obras es uno: asunto complicado, romántico, un tanto folletinesco, decoraciones lujosas, espléndido vestuario. Tendencia a lo plástico, que recrea los sentidos: el argumento viene a ser en este género, como lo es en el género chico, un pretexto para exhibir trajes vistosos y poner en juego la complicada mecánica teatral. El papel más importante en estas obras no lo desempeña el primer galán, sino más bien el sastre, el capataz de los tramoyistas o el encargado de la luz eléctrica. En punto a riqueza de sensaciones, este género nada deja que desear. *Cyrano*, por ejemplo, comienza en una bien surtida repostería y termina en un convento: ocurren en escena desafíos, lances de amor, batallas y arrebatos de locura, y el público contempla soldados, aldeanos, monjas, generales, poetas, toda la variedad de monjas, generales, poetas, toda la variedad de tipos de la gran familia humana, enredada en una acción interesante. El éxito alcanzado está justificadísimo.

Estas obras, como decía, parece que revelan una tendencia a realizar la concepción wagneriana del arte, la cual, en rigor, consiste en reunir en derredor de una idea todos los medios de expresión artística para hacerla sensible. El género a que pertenecen *Cyrano* o *La corte de Napoleón* está en su infancia: todavía no ha utilizado los extraordinarios progresos realizados en estos últimos tiempos por la mecánica teatral para producir efectos ópticos maravillosos. La música no colabora tampoco en él sino es incidentalmente y de pasada, y, sin embargo, los pasajes musicales están tan señalados, que en la escena del balcón de *Cyrano* se echa de menos la orquesta, y lo mismo en el final del segundo acto de *La Duquesa de La Vallière*. Cito estas escenas, no porque sean las únicas musicales de las mencionadas obras –que todas lo son–, sino porque ya en ellas la música se impone de tal modo que su falta produce un cierto desencanto en el espectador.

De todos modos, y en espera de que el ciclo de esa evolución se complete, no hay duda de que este género constituye un nuevo terreno en el que el público de las butacas y el del anfiteatro puede encontrarse reunido, con un cierto provecho para la educación artística del segundo y sin gran menoscabo de la cultura positiva del primero (J. Verdes Montenegro, "La evolución del teatro", 8/06/1900: 331).

22/06/1900

Ni evolución ni revolución en nuestro teatro. En los ocho años que cuento yo de cronista en estas columnas, no he visto más que algunos intentos fracasados de entronizar el teatro de ideas, ensayado antes sin fortuna en otras naciones. Por lo demás, el mísero statu quo, desesperante y tenaz, que esteriliza todas las campañas dramáticas.

La desorientación y el estrago del gusto público se reveló en el teatro de la Princesa en el regocijo con que fue oída la comedia *L'Ainée* (*La mamá chica* en el arreglo), y, por mi parte, ya dije todo lo que opinaba sobre aquellos errores y horrores dramáticos de Lemaître, siendo para mí lo más doloroso que la obra del crítico francés haya sido apadrinada por un ingenio español como Enrique Gaspar, que, con su labor original, tanto puede honrar y levantar de su decaimiento a nuestro teatro (E. Bustillo, "Campañas teatrales", 22/06/1900: 363).

22/10/1900

Ceferino Palencia, que empezó en tratos con María Guerrero para la cesión del teatro de la Princesa, ha concluido por abrirle bajo su dirección y por su cuenta, como en los años anteriores, con pocas variaciones en el personal de la compañía –alguna poco favorable– y contando con que no ha de perjudicar a la salud, algo quebrantada, de María Tubau el trabajo que sobre la notable actriz ha de pesar durante la campaña nueva.

La inauguración se ha verificado con el primer estreno, el de *La Princesa de Bagdad*, de Alejandro Dumas (hijo), obra estrenada en París en 1881, no bien acogida por el público, bastante maltratada por la crítica y olvidada casi desde entonces hasta por el autor mismo, tan constante y ardiente defensor de otras suyas de más vida teatral y de más vigor literario.

Ni Ceferino Palencia ni su íntimo Pedro Gil han debido tomarse el trabajo de trasladar a nuestra escena una extravagancia dramática muerta en su escena nativa, y que tampoco ha servido para la presentación de la artista española con más brillo que cualquiera otra de las de su conocido repertorio.

Confiemos en mayor acierto de la dirección de la Princesa con la nueva obra, que ya se ensaya, original del Sr. Cavestany. El que en la temporada anterior presentó allí a *La Vallière*, favorita de Luis XIV, ahora nos presenta a *La Calderona*, favorita de nuestro galante Felipe IV, el suegro de aquel aventurero rey de Francia.

María Calderón acabó su vida, como Luisa La Valière, en un convento. La historia de ambas es muy conocida, y, como la de Luis XIV en el Teatro francés, la corte de Felipe IV en el español ha sido muy traída y llevada por los autores de nuestro siglo, en zarzuelas como en comedias y dramas. Contrariedad es ésa que puede haber vencido el buen ingenio de Cavestany, cuyo triunfo deseo con toda mi alma (E. Bustillo, "Campañas teatrales", 22/10/1900: 240).

28/02/1901

Murmuremos de Marco Praga. En el acto de una presentación corresponde al que la hace encomiar los méritos del presentado, y a los circunstantes recoger todas las habillitas que le desfavorezcan. Mi amigo Manuel Bueno, una de las

esperanzas de la literatura patria, ha cumplido haciendo el panegírico del dramaturgo italiano al ofrecer la traducción de *La Enamorada* a la sociedad intelectual española; cúmprenos ahora murmurar del recién venido y preguntarnos qué aporta al desenvolvimiento de nuestro teatro, y de qué modo influirá en la evolución de esa forma literaria en nuestro país.

A juzgar por la obra que ha representado la Sra. Tubau en el Princesa, Praga no aspira a rejuvenecer con el licor de Fausto el teatro tradicional: los ascendientes espirituales del poeta parecen ser Dumas y Sardou, que tan perversos tienen nuestro gusto. Han estado, pues, en lo cierto los críticos al afirmar que *La Enamorada* no rompe molde alguno, y que su íntimo mecanismo responde al juego conocido: ofrece, no obstante, una particularidad, y es la de llevar el determinismo psicológico a un extremo nada frecuente en el teatro.

El tipo de Pepe Luis, caracterizado por la falta de carácter, está admirablemente estudiado y realizado con arte incomparable. Mi amigo Villegas intentó dar vida escénica a un tipo análogo en su comedia Sin rumbo, obra que tuvo un éxito inferior a sus merecimientos. Pero el gran público no comprende la inconsistencia en el carácter, sin duda porque la conciencia es un espejo adulador que nos retrata favoreciéndonos; y, sin embargo, para estudiar el tipo del hombre sin voluntad nadie tiene que moverse de su casa, sino echarse en un sillón y contemplarse el ombligo.

Una de las cosas que más me ha asombrado siempre en el teatro de Ibsen, es la persistencia con que los personajes se dirigen hacia lo que en las primeras escenas han declarado que constituía "el objeto de su vida". Podríase comparar a los hombres de Ibsen, con los buques modernos de poderosa máquina, que orientan su proa al salir del puerto en el sentido del previamente trazado derrotero, y rectifican a cada instante su rumbo si el oleaje les obliga a dar guiñadas. Esos hombres y esos buques llegarán o no a su destino según la violencia con que las fuerzas naturales o sociales los combatan, pero marcan una dirección reveladora de la energía que los anima. Volviendo mi vista en derredor, no he visto nunca a mi lado sino hombres-lanchas, sin máquina ni codaste, en los que el propósito de ir a alguna parte no pasa de ser un platónico deseo, irrealizable apenas la más superficial marejada les conmueve; juguetes del mar que al fin de la jornada arriban, o mejor son lanzados donde menos esperaban y donde menos nos figurábamossus contemporáneos.

Pues bien: a pesar de esto o, quién sabe, quizá por esto mismo, nuestro público se obstina en no admitir en el teatro sino los caracteres "de una pieza", que son lo que son desde el principio hasta el fin, inadaptables, inmodificables, que se quiebran antes que doblarse. Y es lo singular que tiene nuestro público un concepto del carácter pudiéramos decir estático, no dinámico, como la gente del Norte; un carácter es para nosotros una cualidad del temperamento, y así, de un personaje que no va a ninguna parte, ni se propone nada, pero que es irritable, o bondadoso, o tímido, se dice que es un carácter, a condición de que ni un solo momento se desmienta. Esta es toda la psicología que se le alcanza a nuestro público, quien execra en el Rodin de Sue la perversidad de que el autor artificiosamente le reviste, sin admirar en él aquella voluntad poderosa y persistente como una fuerza de la Naturaleza.

La Enamorada de Praga está fraguada en los clásicos moldes, pero es la comedia en que el autor ha puesto menos suyo. Es una obra escrita por encargo de una actriz que, harta de hacer papeles de mujer emancipada y desenvuelta, pidió al poeta un tipo de señora educada en las preocupaciones

sociales. La mujer ideal es la comedia en que el carácter del autor se revela como en ninguna otra: aquel final en que el amante y el marido fraternizan ante la mujer que ha conseguido hacer del hogar un paraíso a tres, es una obra maestra de ironía. Praga muestra en *La mujer ideal* el temperamento artístico que revela Donnay en *La Dolorosa* o en *Los amantes*. Ambos, al convertir en obra artística las pasiones que agitan a sus contemporáneos, las exponen sin compadecerlas, explicarlas o disculparlas, indiferentes a la suerte de los personajes, hasta dejando entrever el desdén que sus preocupaciones les inspiran.

El público de Madrid conoce otras dos obras de Praga, *La Madre* y *Las Virgenes*: la primera hace pensar cuántas amargas arrostra quien, al romper con el código social, no se preocupa de guardar las apariencias; en la segunda se burla el autor de una sociedad en la que todo género de disolución moral es permitida en tanto que no se traduce en actos, mientras el acto más insignificante anula a una persona, por pura que haya conservado el alma al cometerlo. Hay en esta obra una escena final admirable y de una nobleza conmovedora. La protagonista confiesa a su novio una falta realizada en circunstancias en que su voluntad apenas intervino, y éste, renunciando a hacerla su esposa, la propone una fuga. Las frases con que la muchacha protesta son de una dignidad y acusan una elevación moral tan grandes, que producen honda impresión en el público.

En *Aleluya* y en *El Amigo* aborda Praga el mismo problema. Aquella comedia presenta las fatalidades del temperamento trasmitiéndose por herencia: ésta los engaños del mundo, envenenando y disolviendo los más santos lazos que las relaciones sociales establecen entre los hombres. Todo el teatro de Marco Praga tiene por base lo que llamaba el hijo de Tolstoi la cuestión sexual: Praga es un medular, como dicen ahora los que han comprendido la necesidad de crear un tipo intermedio entre los epidérmicos atormentados por los apetitos a veces extravagantes de la carne, y los cerebrales que, ajenos a las luchas de las pasiones, elevan el alma a la región serena de las ideas.

En todo rigor, al estudiar la evolución de las ideas en el teatro hay que clasificar en dos grupos a los dramaturgos que no consideran en sus obras sino la cuestión sexual: una cosa es tratar esta cuestión al modo de Echegaray, señalando el conflicto entre los apetitos naturales y las fórmulas establecidas por la sociedad para legitimar las relaciones entre los sexos, y otra desenvolverla, como Donnay, Lavedan y Marco Praga, satirizando en cierto modo los estados de ánimo que la lucha de las pasiones origina. Aquellos dramaturgos reconocen al problema toda la importancia social que en la actualidad tiene, y parece que tienden a provocar la reforma de las instituciones sociales de tal manera que quepa en ellas la naturaleza humana tal como es, para que desaparezcan conflictos que martirizan. Estos se burlan del conflicto mismo y ridiculízanlo, como si las luchas que origina no tuviesen para ellos importancia.

Tiene esta distinción interés. Quizá el fracaso lamentable de Ibsen en los pueblos latinos se deba a haber aparecido prematuramente ese teatro de ideas, sorprendiéndonos en el apogeo del género pasional. Las gentes a quienes interesan Mariana. *La Dama de las Camelias* o *Demi-Monde*, no pueden comprender *Brand* ni *Alwanl Solners*. — En la vida misma, la edad en que las pasiones nos subyugan no es aquella en que la inteligencia puede dar sus frutos más estimables. — Este teatro de Donnay y Praga prepara el futuro

triunfo del teatro de ideas, aspirando a destruir por la ironía, arma poderosísima de combate, la obsesión sexual; y en la evolución del teatro podría representar un rodeo de que se ha valido la aspiración al teatro intelectual para salvar el obstáculo con que en su primer intento se ha estrellado. Ibsen representaría una división del ejército empleada en reconocer las fuerzas del enemigo, y Donnay y Praga serían la expresión de la táctica adoptada en virtud de este reconocimiento, y consistente en ridiculizar lo pasional para construir sobre sus ruinas lo intelectual, última y más elevada manifestación de la belleza, en el arte como en la vida.

Algo análogo se diría que representa Sudermann en el teatro alemán, bien que naturalmente influido por la peculiar tradición de la literatura en aquel país. Si bien se considera, Magda produce como principal efecto sugestivo el de hacer pensar al espectador cuánto empequeñecen el destino del hombre sus luchas pasionales y qué amplios horizontes se le abren en su lucha con la Naturaleza. Praga, como Donnay, ha dado al teatro pasional caracteres de realidad, de naturalidad, que le faltaban, merced a ese determinismo psicológico a que el autor constantemente recurre. En otras obras se verá mejor que en *La Enamorada* a qué extremos le lleva Marco Praga. Pero *La Enamorada* misma lo revela bien claramente. Ningún personaje obra con fin preconcebido nunca, y así, a merced todos del accidente, el público no puede adivinar la solución del drama. La protagonista no se mata en virtud de un largo proceso de reflexión, sino inesperadamente, porque en un momento de crisis moral tropieza con un revólver que le sugiere la idea de matarse. En el acto tercero el marido parece haber olvidado sus amores ilegítimos; pero un amigo que le habla de la mujer abandonada despierta en él de nuevo la necesidad imperiosa de volver a verla. Es éste un aspecto de la obra que ha pasado casi inadvertido, y, sin embargo, es altamente sugestivo hacer ver que en los destinos de nosotros, pobres criaturas, tiene soberano imperio el accidente (J. Verde Montenegro, "Marco Praga en España", 15/12/1899: 339-343).

28/02/1901

Con motivo del estreno de *La enamorada*, hube yo de disertar hará un año, en estas columnas, acerca de las obras con que ha enriquecido la literatura italiana el autor de *La madre* y de *Las vírgenes*; y esta circunstancia parece que me obliga a decir algo respecto de estos últimos dramas, que mi querido amigo Manuel Bueno ha tenido por conveniente adaptar a nuestra escena y que han sido estrenados recientemente.

Sin gran sorpresa he podido observar, al releer en la colección de *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA* el artículo a que me refiero para ponerme a tono, cuánto he envejecido espiritualmente en un año. No hay manera de armonizar. Un artículo es una instantánea que revela un estado pasajero de nuestra alma, y ha trascurrido demasiado tiempo para que aquel artículo y éste puedan ser considerados como láminas consecutivas del cinematógrafo intelectual; faltan mil hojas intermedias, y ni yo mismo puedo darme cuenta de los estados principales de espíritu que habría que interpolar entre el pasado y el presente para esbozar siquiera la evolución de las ideas.

Pero es lo cierto que la ligereza con que Praga trata el importante problema social de las relaciones entre los sexos me ha impresionado más cuando he visto a los personajes moverse en la escena, que cuando, conociendo solamente *Las vírgenes* y *La madre* por la lectura, sentía a esos mismos

personajes agitarse en el mundo de mi imaginación tratando de hacer prevalecer cada uno su peculiar concepto de la vida. Imaginada *La madre*, yo compadecía las amarguras de la protagonista, que, rompiendo con los convencionalismos sociales, aspiraba a vivir en verdad, según la adorable manía de los tipos creados por Ibsen; viéndola, abomino de aquella Nora de baja estofa que abandona su hogar para seguir a su amante.

No podemos consentir, hombres que somos ya de la vigésima centuria, que al choque de vulgares instintos se estremezca la complicada arquitectura de los principios morales trabajosamente levantada por la humanidad a costa de seculares sacrificios. ¡Ay de aquel por quien viniere el escándalo! El espíritu de tolerancia propio de las civilizaciones superiores ha llegado a establecer un *modus vivendi*, merced al cual, por general asentimiento, se proyecta una sombra discreta sobre lo que llamamos debilidades humanas. Basta y sobra ese tácito convenio para que de esa sombra se amparen los seres atávicos de ambos sexos, que, antropoides del hombre moral, no pueden enfrenar todavía la bestia humana encabritada. Basta y sobra ese espíritu de tolerancia para que tales seres “hagan su vida” como les plazca, sin distraer a los demás de las cuestiones que les preocupen. Así como bajo un régimen liberal no hay revolución legítima, no hay drama justificado tampoco dada la transigencia que domina en las sociedades contemporáneas.

Declaro que me parecen abominables esos temperamentos trágicos que imponen soluciones violentas y ruidosas a los conflictos que originan, fuera de aquellos procedimientos ya establecidos por la sociedad para resolverlos pacíficamente. Cuantas mujeres de este género ha creado la literatura, son en rigor tipos atávicos que realizan la obra inmoral de suscitar rivalidades entre los hombres. No puede el hombre de nuestra época gastar en la lucha por la mujer, como hicieron sus antepasados, fuerzas que necesita para dominar a la naturaleza y para hacer prevalecer en la sociedad la representación intelectual que ostenta. La mujer que abandona su hogar para seguir a un amante, no ha comprendido el matrimonio. Únicamente Nora, la protagonista de *Casa de muñecas*, puede dejar a su marido y a sus hijos entre los aplausos del público, porque al hacerlo eleva y dignifica la condición de la mujer que aspira a ser no el juguete sino la compañera y colaboradora del hombre.

Si fuera posible juzgar por la impresión individual del sentimiento colectivo, yo diría que al público no le interesó gran cosa la protagonista de *La madre*, y que la escena final en que marido y mujer disputan acerca de quién ha batido en aquel match originalísimo el record de la inmoralidad, debió producir una penosa impresión. Uno y otro tienen poco que perder, y al someter sus diferencias al público para que éste formule su fallo inapelable, demuestran desconocer la tendencia que en nuestra sociedad prevalece. Al público no le importa nada de ninguno de los dos: aspira sólo a evitar el escándalo y a que le dejen en paz.

Durante mucho tiempo se ha burlado nuestra literatura del polizone romo que, al intervenir en una cuestión surgida en la vía pública, detiene al primero con quien tropieza, a veces el inocente, a veces un simple espectador. Ese polizone, sin embargo, pese a la literatura, es la encarnación fidelísima de la tendencia social dominante, resuelta a impedir a toda costa que la vía pública deje de ser terreno neutral que utilicemos todos, para convertirse en teatro donde se resuelvan querellas particulares. No lo importa a la sociedad que el autor de la bronca tenga razón o no; lo que le interesa es que nadie arme

escenas en la calle y distraiga o moleste a los transeúntes e interrumpa la circulación. Por eso hace bien el policía que detiene a cualquiera de los del corro, sin dársele una higa de los motivos del conflicto. Ante la cuestión suscitada por los personajes de *La madre*, el público debe afirmarse en su tema de que cada cual puede hacer lo que tenga por conveniente, salvo, por de contado, llamar sobre su conducta la atención de los demás, y simpatizará con la cuñada de la protagonista, que ha sabido guardar a la sociedad los respetos que merece, sin imponerse por eso privaciones extraordinarias.

Leyendo hace mucho tiempo *Las vírgenes*, hube de simpatizar bastante con la protagonista, que increpa a su novio porque renuncia a hacerla su esposa cuando ella le confiesa una falta involuntaria. Viendo representar la obra, he variado de opinión. Ante todo, no me parece serio que los escritores hagan piedra angular de los conflictos dramáticos esas “faltas involuntarias”, las cuales, más bien que hechos reales, parecen entes de razón. La protagonista de *El inocente* confiesa a su marido una de esas faltas, dando acerca de ella explicaciones ininteligibles: la heroína de Praga no explica nada, lo cual quizá sea más sincero. No sé qué pensar... Un hombre tan conocedor del corazón humano como Tirso de Molina no creía en las faltas involuntarias. No sé si parecerá demasiado escepticismo por mi parte que yo me muestre de acuerdo con el autor de *La villana de Vallecas*.

Pero, de todos modos, las ideas de la heroína de *Las vírgenes* son harto originales, y deseo de todo corazón que no hayan convencido a las muchachas en estado de merecer. “Puesto que sabes lo pasado, viene a decir a su novio, debes casarte conmigo”. Tal es su tesis, disparatada e incongruente como una rapsodia de Listz o un tema de Ollendorff. El novio no comparte esas ideas, y la muchacha lo lleva muy a mal. La pobre criatura está dejada de la mano de Dios. ¿Creía que su novio la iba a felicitar por el suceso, o pensaba que aquellas lamentables historias eran un encanto más que la hacía doblemente apetecible? Hé aquí unas teorías originales capaces de producir honda revolución en nuestras costumbres.

Ya sé que Praga apela al poder purificador de la confesión; pero ¡por Cristo vivo! –como dicen los malos imitadores de los clásicos– no hay que confundir el sacramento de la Iglesia con un acto particular. Arrodillada ante un confesor, la muchacha habría quedado limpia de toda culpa. Pero una cosa es el sacerdote y otra el novio. Aquél, investido de poder sobrenatural, perdona en nombre del cielo, y, para los efectos de la salvación del alma, purificada queda la penitente que obtiene la absolución. La justicia humana es muy distinta y se rige por otra ley. Cuando alguien nos confiesa que ha robado una alhaja, nosotros, pensemos del hecho lo que nos parezca, nos abrochamos el gabán.

Es curiosa la facilidad con que los personajes de Praga se absuelven de sus culpas. La protagonista de *La madre*, cuando despide para siempre a su amante, corre el portier y cree buenamente que con ello “entierra” un pasado; la heroína de *Las vírgenes* supone que, contando a su novio sus pecados, se hace digna de él. Yo creo que están un poco tocadas de la cabeza ambas a dos: y no es que quiera echármelas de moralista intransigente; es que el sentido científico protesta de semejante modo de ver. El acto más insignificante no podemos borrarlo; antes al contrario, deja en nosotros tan profunda huella que su influencia, durando más que nosotros mismos, se dejará sentir en nuestros remotos descendientes. Al formar nuestro carácter no hacemos una obra meramente individual, sino de trascendencia humana, porque de un lado

influímos en nuestros contemporáneos sugiriéndoles el modo de ser que nos es propio, y de otro acumulamos un caudal de particularidades psicológicas que hemos de transmitir como herencia. La ciencia, pues, está, con Shakespeare y con Ibsen, en contra de Marco Praga: afirma con el primero que toda el agua del Océano no puede borrar una culpa, y con el segundo que quien ha pasado, como Peer Gint, una temporada entre los trolles, se resiente de los resabios que adquiriera todo el resto de sus días (J. Verdes Montenegro, "El teatro de Praga", 28/02/1901: 131 y 134).

30/03/1901

¡Morada histórica! Todavía no he podido apreciar el porqué de los signos de admiración con que el título de la obra francesa aparece en los carteles.

Pero todavía encuentro más extraño que el arreglador español diga que ha adaptado el juguete francés a la escena española. ¡Adaptar lo inadaptable! como decía en la entrada de mi Crónica, precisamente refiriéndome a *Morada histórica* como a otros muchos vaudevilles que se han trasplantado, no adaptado, a la escena cómica española.

Todo lo que ha podido hacer, y ha hecho, Ricardo Blasco, es limpiar de atrevimientos las escenas de *Château historique*, de los ingeniosos autores franceses, que han escrito una obra esencialmente francesa, con tipos franceses intraducibles e inadaptables, porque aquí no los tenemos ni ligeramente parecidos. Ni el movimiento alocado de los personajes y los desquiciados *quid pro quo* del último acto han sido nunca ni serán propios de nuestra escena cómica, de más naturalidad y limpio arte que la francesa, que tantos primores de gracia copió de nuestro teatro clásico.

Pero, en fin, dejando aparte el aplomado acto de exposición, *Morada histórica* cumple el propósito del arreglador y el de la Dirección del teatro de la Comedia, que no puede ser otro que el de que el público se ría mucho con el diálogo vivo y el movimiento cómico de aquellas figuras tan parecidas en sus desplantes a tantas otras como nos han traído desde la escena de la capital de Francia.

Para un conjunto de cuadro de artistas como el que luce en la Comedia, ¿cuándo renacerá el ingenio cómico, puro español, que tanta gloria dio en los pasados siglos a nuestro teatro? (E. Bustillo, "Campañas teatrales", 30/03/1901: 198).

8/12/1901

Y es que en el teatro italiano los conjuntos de cuadro no resultan del mérito relativo de los artistas, sino de la tenacidad de la dirección en los ensayos y de la constancia en la representación del corto o largo repertorio del actor o de la actriz capo de compañía.

No ya en Francia, pero en España tampoco es tan frecuente como en Italia ver a un artista buscar de un salto la jerarquía de primero absoluto y director de escena, ni las rivalidades o la emulación llegan al punto de hacer incompatibles a dos notabilidades (E. Bustillos, "Campañas teatrales", 8/12/1901: 327).

30/01/1902

Y pasemos ahora al teatro de la Comedia, donde un cuadro de compañía de buen conjunto está representando con gran éxito un excelente arreglo de *Les demi-vierges*, en París ya famosísimas.

Cuando Marcel Prévost publicó su novela del mismo título, hace ocho años, se curó en salud poniendo al frente de ella un bien razonado prólogo, justificando su audacia al tratar tan escabroso asunto en una fábula bien imaginada y con un estilo tan seductor y elegante como era preciso al traje que había de cubrir el cuerpo hermoso y el alma arriscada de sus heroínas.

Declara Prévost que están en minoría muy notable las demi-vierges en la sociedad francesa, y que no son menos en el Extranjero, sobre todo entre los anglo-sajones, en cuyas costumbres libres tuvo el flirteo su oriundez y desarrollo.

Atribuye la mayor manifestación del tipo a las familias constituidas con grandes elementos de riqueza, en las que la vida es la ociosidad y la continua fiesta, y muy frecuente el roce de las doncellas elegantes con los hombres ociosos y viciosos.

Defiende su obra Prévost como un aviso saludable a la familia para que el tipo no se propague. “El fin justifica los medios”; –dijo un santo–. Y eso mismo viene a decir el ilustre autor de *Les demi-vierges* en su breve prefacio. Con éste – como he dicho– quiso curarse en salud.

Pronto vio que no lo necesitaba. Su novela se leyó con avidez en toda Francia, y ediciones de muchos miles de ejemplares se agotaron rápidamente. Las virgencitas atrevidas abrieron las pecadoras manos y llenaron de oro la gaveta del novelista.

Y Prévost, agradecido y ya curado del miedo, llevó a sus niñas al teatro, transformando la novela con mucho tino, atenuando un poco la viveza del colorido en el carácter y la crudeza de la frase en el diálogo y la fuerza atractiva de los movimientos.

Y allí están, en el teatro, las demi-vierges, pagando otra vez en oro el agasajo de su hábil creador, sin que nadie pida a voces el teatro blanco.

Tampoco aquí se pide ante el habilísimo arreglo que de la obra de Prévost se aplaude en la Comedia.

Llana y Francos Rodríguez están ya muy experimentados en la no fácil tarea de adaptación a nuestro teatro y conocen bien a nuestro público. Sin leer el original escénico de *Les demi-vierges* (no impreso todavía), se echa de ver en las situaciones más salientes y en los diálogos más atrevidos de la virgen protagonista con sus devotos cultivadores, que los eufemismos castellanos puros han salvado crudezas de desnudas frases del pintoresco y arrojado parisien de modernista. En la misma novela de Prévost hay neologismos muy propios de las situaciones que el novelista describe.

¿Las vírgenes locas? ¿Por qué locas? ¿Por huir de la traducción literal? Más propio hubiera sido llamarlas alegres. Porque la Maud de Prévost (Matilde de los arregladores) no tiene de loca más que el dejarse llevar de sus impresiones. Pero pesa éstas y las razona, y va con ellas a su gusto y a su provecho propio, meditando con juicio el medio de llegar a un feliz matrimonio.

Es un tipo que tiene algo de la fibra sensible de Zazá en el final doloroso de sus aventuras; pero tiene mucho más de la refinada astucia de la Susana D’Ange del *Demi-monde*.

Pero, el título no altera la comedia, que resulta interesante, llena de vida y hablada en castellano limpio, con una limpieza que no está al alcance de los que no saben decir cosas fuertes sin ofender al pudor de quien los oye, de esos autores al menudeo que llegan a ser escandalosos a fuerza de ser ignorantes de su idioma.

Llana y Francos han logrado esta vez hacer algo más que un buen arreglo del francés; han hecho también un buen camino para dos artistas españoles. Con el papel de Matilde han dado a la gentil Rosario Pino ocasión de mostrar al público que para el talento, la discreción y el estudio no hay peligros invencibles en el teatro, ni con un carácter tan complejo como el de la protagonista de *Las vírgenes locas*, del que ha hecho una creación que se le señala como altísimo mérito en su historia de artista.

En cuanto al joven actor Tallavi –desconocido hasta la noche del estreno de *Las vírgenes*– es ya aclamado, por cuantos van a verle en esa obra, como la más legítima esperanza de nuestro arte escénico, tan necesitado de renovación de alientos que le vuelvan a la vida gloriosa. Si la primera ocasión ha sido su primer triunfo, tome éste el Sr. Tallavi sólo como un estímulo para el estudio y el desarrollo de sus grandes condiciones de actor; que ellas le llevarán así a puesto más alto que el que hoy ocupa, para justificar progresivamente su primera victoria.

Morano y la Srta. Bremón contribuyen mucho a dar fuerza de atracción a *Las vírgenes*, y no poco Vallés y cuantos han figurado en ese cuadro interesante y ejemplar que, por su intención sana y provechosa, merece el estudio de las buenas madres de familia, sobre todo cuando con tanta delicadeza se le ofrecen dos honrados autores españoles (E. Bustillo, “Campañas teatrales”, 30/01/1902: 59 y 62).

22/03/1902

En la misma noche había estrenado, antes de el *Amor de amar*, un arreglo de *El amigo*, de Marco Praga, hecho hábilmente por Manuel Bueno y Ricardo Blasco. La gentil Rosario venció todas las dificultades que su papel ofrecía, y contribuyó al grande éxito de la obra, cuyo único acto interesa al público mucho más que algunas de las obras en tres actos del mismo autor que nos dieron a conocer compañías italianas y españolas (E. Bustillo, “Campañas teatrales”, 22/03/1902: 174).

8/08/1902

En España, quizás por el mismo peso de la grandiosidad pasada, el público es más reacio que en otros muchos países para admitir nuevas formas en el arte dramático. Necesita enredo en la trama, acción externa muy movida y catástrofe material, consistente en la muerte, el enloquecimiento o cualquier otro cambio brusco en la suerte de los personajes. La acción puramente interna, la catástrofe que no sale del espíritu, no siempre le interesan, en parte por los hábitos adquiridos, en parte quizás porque nuestros actores no saben expresar esos conflictos psicológicos con intensidad suficiente.

El conocimiento de las grandes obras dramáticas modernas sancionadas con el aplauso universal puede contribuir, y contribuye de hecho, a modificar a público y actores, y allanar el camino a los dramaturgos que, para ser audaces, necesitan contar con medio ambiente en que reine un espíritu amplio y libre de exclusivismos. Por eso, aun siendo partidario acérrimo de la filiación nacional en el arte, creo que todo escritor, todo periódico, toda empresa que den a conocer grandes producciones del teatro extranjero contemporáneo, prestan un gran servicio a la literatura patria.

Entre aquéllas está gozando actualmente del favor del público en la mayor parte de Europa *El valor de la vida*.

Su autor es un escritor caucasiano, Vladimiro Nemiróvich Danchenko, que figura entre los más fecundos de nuestra época; pues contando próximamente medio siglo de edad, lleva ya publicadas, entre novelas y dramas, más de cien obras. Su nombre está indudablemente destinado a popularizarse entre nosotros, como ha sucedido con los de Turguénev, Tolstói, Dostoyevski, Gorki y otros muchos de sus connacionales.

Quizás algunos lectores conozcan de él *Plewna*, *Ckipka*, *Tempestad* u otras narraciones relativas a la guerra de 1877 a 1878, a la que asistió como corresponsal periodístico. Esas producciones son de las primeras de Danchenko. Al marcharse a los Balkanes, hacía sólo tres años que se había estrenado en su carrera literaria con la publicación de *Solowki*, un libro descriptivo de la vida monástica a orillas del mar Blanco. Lo probable es que Danchenko nos conozca a nosotros mejor que nosotros a él, pues hace ya tiempo viajó por nuestro país.

En Rusia es uno de los escritores más populares. Actualmente se ha dedicado de lleno al arte dramático, y dirige personalmente el teatro Artístico de Moscou.

El teatro de Danchenko es completamente moderno, no sólo por los ideales que encarna, sino por los procedimientos en él empleados. De los cuatro actos de *El valor de la vida*, el tercero, que el efectismo exigiría con gran movimiento de personajes y con un final en forma de cuadro, consta de una sola escena de dos interlocutores, y es, sin embargo, el de mayor fuerza e interés, el que sostiene todo el peso de la obra.

La idea del drama (no lo que éste pretende demostrar, sino lo que hace sentir) es la siguiente.

Además de la soledad de dos en compañía, que dijo Campoamor, hay otra quizá más terrible, la del individuo en medio de la sociedad. Hoy, merced a la evolución del pensamiento, a lo que se ve continuamente en el teatro y se lee en los libros, la mayoría de la gente suele tener ideas bastante justas acerca de las relaciones de los hombres entre sí; pero estas ideas no se traducen en hechos. El hombre, la mayor parte de las veces, se sigue viendo solo y abandonado en medio de la indiferencia o la oposición de los demás.

Lo que suele llamarse buenos sentimientos o agobian penas, si padecen necesidades, ellos se lo pasan como pueden, porque hasta se ha convenido, para mayor comodidad de los felices, en que es indiscreto hablar de estas interioridades de cada cual. Tenemos un hermano lejos, y transcurren los años sin que le escribamos ni nos preocupemos por él. Un día sabemos que se ha suicidado, y entonces acudimos muy compungidos y tratamos de indagar los pormenores de su vida, de inquirir la causa de su desgracia, cuando mientras vivía jamás se nos ha ocurrido pensar en si era feliz o desgraciado.

En este aislamiento vive, pues, cada cual, a solas con sus penas, y aun ahogándolas, para no molestar a los que se llaman amigos, y que en realidad no aman sino el placer que les proporciona la manera de ser o la conversación de uno. Por esto, cuando el sufrimiento es grande o la energía pequeña en proporción de los obstáculos opuestos por la indiferencia y egoísmo de los demás, este complejo de sensaciones que se llama vida pierde todo valor. No teniendo fe en la ciencia ni en el trabajo, ni menos en los semejantes, se cae en la tristeza y en la misantropía, que conducen al delito y a la muerte. Cuando la persona llega a tal estado, es impotente la filosofía para despertar en el

corazón la fe y el amor, para demostrar que es preferible llevar una cruz pesada a dejar de ser, para realzar a los ojos del desgraciado el valor de la vida. No es a la razón a la que hay que hablar, sino al sentimiento. El único remedio son los hechos: romper el hielo que separa los corazones humanos y presentarse al prójimo no como competidor, sino como ayuda. Sólo el amor entre los semejantes hace apreciar debidamente el valor de la vida.

Esta idea la encarna Danchenko en un argumento sencillo.

Ana es una huérfana noble, pero caída en la indigencia. Su hermano vive de un insignificante empleo en una estación de ferrocarril. El fabricante Danilo Demuria, viudo ya, hombre de edad madura, muy inferior a Ana intelectualmente, pero que, tras una llaneza vulgar oculta un corazón de oro, se enamora de la huérfana, y, después de una temporada de íntimo trato, le propone el matrimonio. Pero le pide que no le engañe, que si no le ama de veras, se lo diga: él aseguraría de todos modos el porvenir de Ana, pero desistiría de la boda. Ana es uno de esos seres que viven aislados en medio de la sociedad: su continuo sufrir le ha hecho perder la fe en los hombres; en el generoso ofrecimiento de Danilo no vé más que una proposición de compra, pero prefiere la mentira a la humillación de la limosna, y 86 casa. Él la lleva a la fábrica a vivir en compañía de sus hermanos Jorge Demurin, que es el director técnico, Claudia, y la madre, Avdotia, viuda de Demurin y que da el nombre a la casa. Avdotia, personificación de la sociedad egoísta e intransigente, recibe con manifiesta repugnancia a su nueva nuera, a quien, por la intimidad de las relaciones anteriores con el mismo Danilo, juzga indigna de entrar en la familia. Y Ana, sin intervención alguna en los asuntos de ella, se encuentra sola, aislada en aquel hogar burgués, donde se la sigue considerando como extraña, donde todo le parece hostil. Danilo, absorbido por sus ocupaciones, sencillo de carácter y poco dado a reflexionar, no sospecha la tempestad que fermenta en el alma de Ana.

Ésta, sedienta de vida, acaba por caer en el pecado. Su cómplice es otro infeliz, un técnico de la fábrica, que vive ganándose el pan desde los quince años, a fuerza de trabajo, sin afectos verdaderos, sin más lazo que le ligue a la vida que el de un hermano de quien hace mucho tiempo vive separado y sin noticias. Pero en el pecado no encuentran sino una pena más; el remordimiento. El técnico, sin nada que le haga apreciar el valor de la vida, se la quita de un tiro, y esta muerte motiva la venida del hermano, lleno de un interés que hubiera sido mucho más necesario antes de aquella desgracia.

Ana pugna por animarse a seguir la conducta del suicida, pero antes de que se resuelva, su marido le pide una explicación, y ella le confiesa la verdad. Al hacerlo le revela todo el sufrimiento, todo el horror de una vida de anhelos nunca satisfechos, de humillaciones incesantes, el espantoso vacío de un corazón ardiente, y el terrible aislamiento de un ser para quien la sociedad no representa más que la enorme carga de los deberes. Y ante esta revelación, Danilo, a quien las ocupaciones de la vida activa no han dado nunca lugar para reflexionar sobre las tempestades del alma, se impresiona profundamente. Su corazón se sobrepone a todo, y el carácter del personaje se revela en toda la grandiosidad.

Los que no conciben más moral que la de *El Médico de su honra*, no podrán comprenderle. Es más grande que el Orozco de *Realidad*, porque no se contenta con perdonar, sino que trueca el papel de verdugo por el de redentor. Comprende que Ana es un ser desdichado al que hay que salvar, y le pide que

siga viviendo un día siquiera, que él, aunque en la rudeza de su espíritu no encuentre por el momento razones que oponer a las que a ella dicta la misantropía, tiene la seguridad absoluta de que las encontrará, de que aun podrá hacerle comprender el valor de la vida.

- ¡Dónde iríamos a parar! ¡Llegar a tal punto de desesperación! ¡Somos hijos de Dios, no fieras, los que estamos aquí contigo!"

Danilo se da entonces cuenta de que hay en la vida, además de los negocios, otra cosa digna de atención: el corazón de nuestros semejantes. Ve a su hijo embebido en el estudio, y le invita a descansar del trabajo y a gozar de la juventud. Un amigo cifra la ambición de su existencia en tener un periódico en que luchar por los propios ideales, y Danilo le facilita los medios. Su hermano Jorge quiere abandonar la dirección de la fábrica, porque no cree que el trabajo esté organizado en ella con justicia; pero Danilo le invita a exponer un plan de reformas y le promete estudiarlo entre toda la familia, Ana inclusive, para decidir que sea justo.

Aydotia, la encarnación del espíritu autoritario e inflexible, exclama con tristeza: -"Veo que mi tiempo ha pasado. Hay que ceder el paso a otros".

Y se lamenta de que sus hijos y sus nietos ya no se parecerán a ella, porque cada cual vivirá libre, según la propia voluntad.

Y el drama termina con esta consoladora evocación a un ideal futuro.

Sin embargo, otro de los personajes consuela antes a Avdotia.

-"Para lo que os queda que vivir, aún se os parecerán demasiado. Mucho agua ha de correr para que sea de otro modo".

Con efecto, mucho tiempo debe trascurrir antes de que los hombres encuentren más noble ser redentores que verdugos de los que sufren (E. del Villar, "Teatro extranjero", 8/08/1902: 83-85).

8/10/1902

De algún tiempo a esta parte parece como que el ambiente intelectual se ha purificado en España. Respiramos aires nuevos, y puede decirse que mucho más ricos en oxígeno. Verdad es que estos aires entran y salen en nuestros pulmones sin que todavía dejen en ellos una huella apreciable; pero siempre representará para nosotros un progreso y una esperanza este cambio de atmósfera que acaso sea nuncio de mejor y más saludable vida para el porvenir.

Nuestra época se distingue muy particularmente por una alta comprensión del pensamiento universal, que antes parecía retroceder al llegar a nuestras fronteras. El siglo que hace poco tiempo terminó no nos ha legado únicamente unos cuantos bienes materiales, sino que también, y gracias a sus enseñanzas, nuestro sentimiento de la belleza se ha ennoblecido, y nuestro horizonte se ha ensanchado, tiñéndose con nuevos matices. Hoy aceptamos el arte extranjero de una manera más digna y con mayor respeto que antes, poseyendo a la vez más exacta noción del mismo.

Las fronteras de la literatura no han desaparecido, pero han bajado. El conocimiento de los idiomas, la facilidad de las comunicaciones, han realizado esta obra de alta humanidad, obra cuyo desarrollo entorpece por otra parte, haciéndolo todavía bien penoso, y cuyos beneficios tiende a esterilizar, esa cuestión comercial tan antipática y tan antiartística: el desequilibrio de los cambios.

A pesar de esto, las producciones del pensamiento luchan hoy por abrirse camino entre nosotros; cada día se leen más libros del Extranjero, se representan sus obras dramáticas y se comentan y discuten unos y otras como una parte del legítimo patrimonio nacional.

El arte dramático, sobre todo, se ha difundido en estos últimos tiempos con ímpetu excepcional. No ha faltado quien se alarme ante esta invasión de ideas nuevas, que han parecido, en ocasiones, tan raras como ajenas a nuestro espíritu. Se ha llegado a temer que la originalidad propia de la raza llegara a perderse en esta mezcla de ideas exóticas, y que el gusto y el sentimiento de lo bello resultaran falseados con enfermizas y extravagantes producciones.

Estos temores son exagerados por lo que toca a las producciones extranjeras y nada hasta ahora los justifica.

El verdadero peligro, si es que existe, está dentro de casa, pues lo constituye esa terrible invasión del género chico que, no por chico, sino por malo, amenaza do muerte al arte dramático, convirtiendo en lonjas nuestros teatros.

Si algo puede contribuir a purificar esa atmósfera de utilitarismo creada por los cultivadores y mantenedores de la chulapería escénica, es ese ambiente intelectual que sopla del Extranjero, porque las grandes obras, cualquiera que sea su origen y aun cuando no se adapten a nuestras costumbres y a nuestro temperamento, se imponen con su belleza y nos sirven por lo menos de estímulo, despertando nuestro sentimiento artístico.

En estos cambios literarios de pueblo a pueblo prodúcese siempre, y de un modo natural, una verdadera selección, manteniéndose tan sólo aquellas obras que se inspiran en el verdadero arte o que constituyen la expresión real de la raza cuyo intérprete fué el escritor.

Las concepciones, por lo general algo nebulosas, de los artistas escandinavos o germánicos, exigen desde luego, para ser comprendidas, una atención más intensa que las fáciles producciones de los pueblos latinos; ¿pero el deber del literato, y en general del hombre culto, no es exteriorizar y desentrañar el sentido enigmático de aquellos símbolos, que para la masa ignara del vulgo resultan incomprensibles?

No se puede negar la influencia que sobre el pensamiento contemporáneo han ejercido y ejercen las producciones dramáticas de los pueblos del Norte. Esta influencia se ha manifestado de un modo ostensible por la súbita introducción de nuevos elementos de investigación y de crítica en los trabajos artísticos, y que ha sido como un rejuvenecimiento de las tradiciones literarias.

El sentimiento de admiración o de sorpresa, según los individuos, provocado por los dramas de Ibsen y de Bjoernson, ha sido desde el primer momento profundo, o independientemente del juicio que este teatro merezca y del carácter de estabilidad que se le atribuya, preciso es reconocer que ha conquistado una indiscutible supremacía.

Pero tampoco es posible negar que los pueblos septentrionales fueron siempre, por la naturaleza de su genio y los recursos de su imaginación, los menos aptos para el cultivo de este género de literatura. Los hombres del Norte carecen de la facilidad y de la abundancia de elocución, que es la primera condición del teatro, y que sigue siendo la característica indiscutible del Mediodía.

Estos últimos poseen, ante todo, el arte del gesto, el énfasis de la palabra y la sutileza del pensamiento.

Por lo que se refiere a los pueblos del Norte, sus mismos defectos, su gravedad, su falta de expresión, han contribuido después, si no a darles una verdadera preponderancia en el arte del teatro, a erigirlos, al menos, en renovadores y hasta en creadores de una forma especial de ese mismo arte.

Esto no obstante, la influencia de los escritores escandinavos será siempre limitada.

No se imita a Ibsen o Bjørnson-Bjornatjerne, que han cumplido su misión al elevar el drama social al punto en que habrán de dejarlo. Los jóvenes escritores dramáticos tendrán que inspirarse en sus enseñanzas, pero no seguir servilmente sus huellas.

Puede verse desde luego que en Alemania, en Italia, y aun en Francia, se dibujan nuevas tendencias. Después de haber fundado un imperio por un supremo esfuerzo de voluntad, Alemania ha querido también poseer un teatro original, libre de las influencias de las razas vecinas.

La literatura, esa maravillosa expresión del pensamiento nacional, es un lujo que las naciones ricas y poderosas anhelan conquistar.

Desde hace veinte años, los imitadores de Goethe y de Schiller han desaparecido, y escritores tales como Gutzkow, Heyse y Hebbel, apenas si son conocidos fuera de su país. Si se exceptúa Wildenbruch, cuyas románticas producciones aparecen a intervalos regulares y por orden del Emperador, para cantar las empresas de los Hohenzollern, el arte dramático alemán se ha hecho casi exclusivamente realista, como lo demuestran las obras de Sudermann, Hauptmann y Max.

Halbe, y hasta las del más superficial vienés Arthur Schnitzel, que, menos simbólicas que las escandinavas, dejan a un lado utópicos ideales para dilucidar problemas sociales que interesan al grave carácter de un pueblo perfectamente dotado para oír a sus pensadores y a sus poetas.

Italia, entretanto, hace su camino, y su juventud se halla en la brecha. Roberto Bracco, Marco Praga, Giuseppe Giacosa y Gabriel d'Annunzio, buscan con loable perseverancia la fórmula del arte nacional, y constituyen un teatro que, sin las nebulosidades del alemán o del escandinavo, plantea y resuelve problemas no menos reales y más en armonía con nuestro temperamento y nuestras costumbres.

Útil parece hablar de la influencia del teatro francés en el nuestro. Esta influencia es constante y como resultado de nuestra pereza intelectual, peligrosísima en ocasiones, pues se manifiesta frecuentemente en nuestra escena, no sólo en arreglos, sino en transcripciones literales de la dramática transpirenaica.

Esto no quiere decir que debamos desesperar de nuestro teatro exclusivamente nacional. Poseemos escasos, pero buenos ingenios, ¡Así poseyéramos intérpretes!

Con estos autores y otros –muy pocos–, que por no convertir en trabajo de crítica este esbozo de estudio no cito, con los que vayan saliendo –que seguramente saldrán–, y con esas enseñanzas, que diariamente recibimos del Extranjero, el teatro español contemporáneo puede vivir y desarrollarse y crecer... Ahora bien: ¿hay quien lleve ese teatro a la escena? ¿Estará condenado a ser un teatro leído; o surgirá un Latorre, un Máiquez, un Romea, o siquiera un Vico, que le preste su inspiración y sus alientos para imponerlo a las multitudes?

Esto es lo que no me atrevo a asegurar (R. Sánchez, "El teatro contemporáneo", 8/10/1902: 210-211).

8/02/1903

De la afición que tenemos a divertirnos da elocuente testimonio, entre otras varias cosas, el número de teatros que sostiene Madrid, mucho mayor, en proporción a sus habitantes, que el de los que funcionan en la capital de Francia. De todos los nuestros, los que más atraen al público son los que cultivan el género festivo. Quien haya asistido a las "funciones de Pascuas" habrá podido comprobar por sí mismo, la anterior afirmación.

La tarde, por ejemplo (24 de Diciembre), en que se estrenó en el teatro de la Comedia la titulada *Los hijos artificiales* arreglada del alemán por los Sres. Reparaz y Abatí, se oían las carcajadas del público hasta en la calle de Sevilla. Llena de bote en bote estaba la sala de aquel teatro, y no había en ella una sola cara que no mostrase expresión de franco regocijo ante los pasos, incidentes y equivocaciones de la chistosísima comedia.

Ni el autor alemán ni los arregladores españoles se han propuesto presentar caracteres y costumbres, ni enseñar deleitando, ni corregir vicios individuales o sociales, ni otra cosa que hacer reír. Esto lo consiguen con largueza. ¿Qué más puede pedirseles? Y ai el público se desternilló de risa viendo la representación, muy esperada por cierto, de *Los hijos artificiales*, no fué menor ni menos ruidosa, la alegría de las personas que aquella misma tarde asistieron, en la Alhambra, al estreno de *La Ciclón*. El Sr. Mario, a semejanza de los Sres. Abatí y Reparaz, ha tenido el acierto de sazonar con mucha sal española un chistoso vaudeville francés (Zeda, "Revista de teatros", 8/02/1903: 83).

22/11/1903

Aunque tengo fama de condescendiente en mi manera de juzgar, y eso me halaga mucho, todo no puede ser aplauso.

La obra de Pierre Wolff, *El secreto de Polichinela o El secreto a voces*, estrenada el 31 de Octubre último en el teatro de la Comedia, quiere pertenecer al género moderno; digo quiere pertenecer, porque no pertenece a éste si no es en la estructura. Argumento sumamente sencillo, desarrollado entre personajes con aspiración a ser copia exacta de la realidad misma; escenas de escasa ligazón con las del asunto fundamental de la obra; nada de aparente efectismo, ni de situaciones finales, ni de buscar el aplauso de manera ostensible. El corte no puede ser más a la moderna. En el fondo ya resulta otra cosa.

Advierto que no conozco el libro de origen; hablo de él por la traducción.

El matrimonio Juvenal es un matrimonio modelo, aunque ambos cónyuges se engañan mutuamente. Se engañan nada más que en la manifestación de sus caracteres respectivos: él se las da de rigorista respecto a deberes sociales, y ella hace otro tanto por no desafinar con su esposo, cuando, en realidad, ella y él son tolerantes con exceso. Enrique es hijo de este matrimonio, y un mozo excelente también, a quien sus padres se proponen unir en casamiento con la señorita Genoveva, que es una señorita medio simple, hija de los señores de Langeac. Pero Enrique sostiene relaciones íntimas con María, una joven obrera, y de estos amores hay un hijo. Enterados los padres de Enrique de

aquellos amores y de aquel aumento de familia, ambos ponen el grito en el cielo, aparentemente nada más, porque en realidad lo disculpan. Una enfermedad del chiquillo impulsa a los abuelos a visitar a aquél, ocultándose el uno del otro, y estas visitas desarrollan en ellos, naturalmente, el amor hacia el chico. Convencidos, con bien poca cosa por cierto, de que María es una buena muchacha, acceden, mejor dicho, deciden el matrimonio de loa mozoa enamorados.

Eso es la comedia nada más.

Desde luego se advierte que en el desarrollo de esta acción ha de haber un exceso de sensiblería que empalague, y que no ha empalagado, yo creo, por la distracción que el chiquillo proporciona, y porque el carácter del Sr. Juvenal, aunque no bien determinado, tiene bastante gracia.

La comedieta no me gusta; precisamente no me gusta porque no es lo que su autor se propuso que fuese. En ella no existe realidad.

¿Qué razón hay para que los Sres. Juvenal aparenten el uno para el otro distinto carácter del que tienen? Dos personas que piensan siempre de una manera tan igual, no necesitan para nada manifestar lo que no son. La divergencia efectiva de opiniones es lo que puede obligar a fingir cuando se tiene empeño en complacer; y si se arguye que el error con que estos personajes aprecian sus respectivos caracteres es la causa de esta ficción, habrá que convenir en que es un error indisculpable: la señora de Juvenal no puede creer, a no ser tonta, que su marido es una fiera, ni el marido imaginarlo de ella tampoco. Son dos pedacitos de pan, que están unidos veinticinco años nada menos.

[...] de la sensiblería ha de tenerse siempre en cuenta esta célebre frase de Fígaro: "El sentimiento es una hermosa flor; manosearla es marchitarla". Aquí no se ha escaseado el manoseo: todos los que intervienen en la acción, al menos en la acción principal, son unos ángeles de Dios, que se pasan la vida cantando alabanzas al Altísimo, y la música celestial resulta monótona en la tierra.

No existe causa alguna que pueda obligar a Trevoux a tener tan callado el secreto de los señores Juvenal. Estos se han confiado a él mutuamente; sabe, por tanto, que concuerdan en adorar al niño y en disculpar aquella falta; ¿por qué entonces no ha de descubrir a cada cual su conformidad con el otro, y se ha acabado la comedia? Pudiera pasarse por alto este silencio incomprensible si se lograra con él, al menos, levantar algo el desenlace; pero al público no le produce gran efecto la situación en que los Sres. Juvenal hallan sentados a su mesa al nieto y a María, porque momentos antes ha habido entre marido y mujer la explicación que Trevoux debió hacerles. No puede haber en ellos de ese modo ni la turbación, ni la contrariedad, ni el aturdimiento, que habría sin duda, a continuar entre los dos la reserva; y aquí venía muy bien la espontánea declaración en el matrimonio como término de la obra.

Aparte de esto abundan en el libro los errores de menor cuantía, tales como el pobrísimo recurso empleado por la joven obrera para que el público se entere de lo que ha pasado con el niño desde el primer acto al segundo: se lo cuenta, como si fuera novedad, al padre de Enrique, que está tan enterado como ella. El escrúpulo de los amantes para hablarse de tú delante del Sr. Juvenal, que ha 22/11/1903transigido ya con todo, puesto que los visita, recuerda el caso de conciencia de aquellos gatos de la fábula, que respetaron el asador, después

de comerse el asado; y la declaración de Trevoux a la señora de Sentenay es demasiado rápida para que resulte verdad.

[...]

A pesar de las deficiencias de la obra, ésta entretiene bien; ha gustado, gusta y gustará, lo que significa dar producto, y yo me alegro de ello, porque, sin perjuicio de la obligación en que estoy de decir lo que me parece que es verdad, no me agrada hacer daño (L. Revilla, "Revista de teatros", 22/11/1903: 308 y 311).

29/02/1904

Sudermann es el autor de la comedia en tres actos estrenada a fines del mes último en el teatro de la Princesa, con el título *El rincón de la dicha*. Sudermann tiene gran fama entre nosotros; primero, porque su nombre suena a nombre de sabio; segundo, porque es alemán, y tercero, porque muy pocos le conocen. Nada hay grande si nos es conocido. Pero esto de la admiración por referencia tiene graves inconvenientes; los que así admiran, se dejan llevar del juicio ajeno, quizás equivocado, y si alguna vez le forman propio, y es éste de censura desfavorable, no ven ya modo para exponerle con franqueza. Un compañero mío de estudios, que luego fué escritor insigne, me decía en secreto cuando leyó las obras de Shakespeare: "¡Cómo digo yo ahora que Shakespeare no me gusta, si me he pasado la vida hasta aquí aplaudiéndole sin conocerle!" Hay muchos españoles ilustres que dicen de algunos famosos autores extranjeros lo que dijo mi amigo del célebre escritor inglés; pero también, como mi amigo, lo dicen en secreto de confesión, como si cometieran pecado. En la primera representación de *El rincón de la dicha* no han faltado estas confesiones; a uno de nuestros mejores críticos le oí decir muy reservadamente, en el oído de otro, esto que, por ser de quien es, merece la publicidad: "La literatura dramática del Norte no va a ninguna parte". ¿Por qué no decirlo en voz alta? Hoy por hoy, y dígame lo que se quiera, eso parece que es lo cierto, y también es lo natural. El temperamento frío no es el más a propósito para producir obras de teatro, y, en general, de ningún arte. Por eso sin duda se ha sentido más tarde allende que aquende la necesidad de la escena, y cuando allá tuvo principio, circunscribióse la afición a copiar lo de por acá sin producir originales. Aun hoy, a despecho de esos pujos de innovación y de la entraña que se pretende hallar en donde acaso sólo hay tripas, puede considerarse aquel teatro como copia del nuestro en la época del romanticismo llorón, de la sensiblería insulsa, según vamos viendo por las traducciones que nos dan, y según hemos de ver más aún, a medida que se nos vaya sirviendo como nuevo lo que ya estaba aquí desusado. ¡No quiera Dios que se nos haga el paladar otra vez a esos manjares de mal gusto, como se nos hizo a la cerveza!

Sin afán de romper lanzas en favor de nuestro teatro sólo porque sea nuestro, precisa decir en alta voz lo que en voz baja se murmura, si no se quiere perturbar la imaginación de nuestro público. Este, con perfecto sentido, rechaza aún como ñoñería, sin ver ni atisbo de la envidia que algunos ven en cualquier parte, los decantados teatros sueco, alemán y ruso, y soberanamente se aburre con las extravagancias del arte inglés, así sea el de Shakespeare. Y puesto que a la gente culta de por aquí le sucede lo mismo, ¿á qué encubrir la unanimidad, ante el vano temor de que se nos tenga por indoctos? España

tiene una gran historia favorable para su acierto; puede equivocarse, sin duda, pero más pueden equivocarse los de allá.

La práctica, la experiencia, el antiguo conocimiento de lo bueno, están de nuestro lado; el teatro español es famoso y muy aplaudido en todas partes, mientras que los de otras naciones sólo subsisten respectivamente en la propia. ¿Qué nación, pues, es la que puede tener derecho a constituirse en este asunto como tribunal de justicia? Nuestra opinión, la de los públicos de España debe ser aquí de gran peso. Pues bien; la opinión de los españoles, patente o encubierta, es que la literatura dramática del Norte no ha pasado todavía de la infancia. Buen testimonio de ello es *El rincón de la dicha*. Allí Sudermann se nos ofrece con toda la inocencia del niño, en un asunto sin interés, sin lucha de pasiones, no porque en aquél no pueda haberlas, sino porque el que las maneja no las ha sabido manejar. Lo mismo le ha ocurrido en la cuestión de caracteres: no basta decir que un personaje es invencible; no basta que lo diga él; se ha de obligar al público a que lo crea; y aunque el Barón de Rockulss nos lo refiera de sí propio, no se le hace maldito el caso. Isabel, la dama de la obra, dice muchas veces que está apasionada de un hombre; pero la pasión no se ve. ¿Y la ciegucecita romántica? Sudermann ha querido hacer de este tipo un tipo delicado, una figura interesante, y le ha salido un personaje completamente tonto, inútil en la acción y sin encanto alguno. Inútil es de igual manera el matrimonio Orbs y Dangel; concebido por Sudermann como una persona excelente, brotó de su cerebro convertido en entidad ridícula. Consta la comedia, o el drama, o como se quiera llamar, de dos actos de soporífera exposición, y de otro más en que se desarrolla y se desenlaza el asunto. Redúcese éste a que un pobre maestro de escuela se ha casado, ya viejo, con una joven sin fortuna, pero acostumbrada al gran mundo, con la que trata de formar el rincón de su dicha; pero Isabel (la esposa) ama a un hombre, el Barón de Rockulss, que apasionado la pretende, y ella, por no faltar, se decide a abandonar su casa, tal vez para matarse. La sorprende el marido en el momento de la huida; la deja en libertad de huir o de no huir, y ella opta por lo último. Pudiera esto dar lugar a situaciones brillantes, a lucha de pasiones, a escenas de verdadero interés; pero no da motivo a otra cosa que a lo que queda expuesto, tan sencillamente como se dice, y para hacer cosas así vale cualquiera otro que no lleve el nombre de Sudermann. En cuanto a la envidia, que algunos han querido ver, no puede tener otro alcance que el de patentizar cómo lo que muchas veces se toma por rincón de la dicha es sólo nido de desgracias; y aparte de que con este alambicado sistema puede encontrarse miga filosófica en el sainete más vulgar, se ha de convenir en que si aquello es la envidia de *El rincón de la dicha*, la envidia no vale tampoco la pena.

Alguien por allí atribuyó a deficiencias en la interpretación de la obra el poco efecto que produjo; pero, sin negar estas deficiencias, no fueron tales que pudieran ser la causa del aburrimiento del público. Los intérpretes, dentro de sus respectivas condiciones, se esmeraron en la ejecución; pero ¿qué van a hacer los actores si el autor no les da nada para hacer? No hay en la comedia ni una frase, ni una situación a propósito para que se produzca el efecto. Todo lo que se puede exigir, y eso sólo en un caso y nada más que con referencia a un personaje, es que el intérprete de Wieclamann haga un estudio sobresaliente de la escena en que sorprende a su mujer y ella expone sus amarguras. Quizás por la interpretación pueda producirse el buen éxito de la

comedia en la escena a que me refiero; pero en este caso sería mérito del artista y no de la obra, en la que no hay ni una palabra que ocasione el aplauso. El Sr. Amato hizo en su papel cuanto pudo, pero no fué lo suficiente, sin que esto quiera decir que dicho actor carezca de mérito, sino que el caso es tan difícil, que quizás ninguno de los actores españoles de ahora venciera la dificultad.

Al que no quiere caldo, dos tazas. Por si no basta con *El rincón de la dicha*, ahí va *Pascual Cordero*. Esta obra, estrenada también en la Princesa, es de género distinto a la anterior; es puramente cómica; como aquella, alemana, y viene a corroborar el buen juicio de nuestro público al decir que el arte escénico del Norte no sobrepasa todavía de la edad infantil. No negaré que la comedia tiene gracia, pero de brocha gorda, recordando las del antiguo género francés, aunque muy inferior a ellas en gracejo y en situaciones. A no saber que es de un autor ilustre de por allá, y con esto se dice que también ha de serlo de por acá, en virtud de la ley de rebote, podría creerse que *Pascual Cordero* es comedia de principiante, porque en ella se ve que su autor desaprovecha los motivos para las situaciones cómicas, y se obstina en hallarlos donde en realidad no los hay; que los mayores efectos se deslucen por falta de preparación, por ocurrir en injustificado momento, por brotar de repente, pillando al auditorio de improviso; que se amontonan los lances sin causa, y también sin causa se disipan, produciéndose el desbarajuste y la confusión correspondientes a lo que se origina porque si y se resuelve por lo mismo. Nada, de lo que ocurre en esta obra tiene su consecuencia natural: los personajes, a quienes extrañan los sucesos, se conforman sin que se les expliquen, y sigue la acción por entre muchos incidentes como si no ocurriera nada. Por ejemplo: la artista de circo que se finge esposa del catedrático Cordero se olvida de su papel cuando empieza a representarlo, y enseña la punta de la oreja con gritos de sus ejercicios ecuestres. Es tan inmediato este olvido a su propósito de fingir, que no convence ni debe convencer a nadie, y menos aún que las personas que la escuchan no manifiesten el asombro sino con movimientos o con frases de fútil extrañeza, sin dar otra importancia al suceso, ni ocuparse más de él. La legítima esposa de Cordero, a la que todos creen soltera, y a quien se ha recibido en la casa para el cargo de señorita de compañía, pasa la noche con su esposo en un salón, sentados ambos en el mueble central y abrazados muy tiernamente; y aparte de ser innecesario que duerman en tal sitio, puesto que ella conoce bien su habitación, y de la frescura con que ambos se exponen al riesgo de ser descubiertos allí, no ocurre, cuando se realiza la sorpresa, lo que ocurriría en cualquier parte. Se conforma la gente con preguntar a él si está loco y con formar un mal concepto de la joven, sin determinar cosa alguna. Lo injustificado de la ducha a que a Cordero se somete: lo incomprendible de que él se esté quieto cuando el militar suelta el agua, como si en el dormitorio no hubiera espacio para evitar el chaparrón, quitan al caso el natural efecto cómico y le dan un carácter grotesco muy propio de sainete.

Hay muchas ocasiones en la obra para que surja el chiste, y, sin embargo, no ha dado el autor con la gracia. Sólo una frase hace reír, y no por exceso de donaire, sino por la oportunidad con que se dice: me refiero a la confesión del catedrático cuando, lamentándose del asedio de su mujer postiza, de los abrazos que le da, de sus halagos y de sus mimos, exclama con indignación: - ¡Y el caso es... que me gusta!

Diré, en justicia, que el asunto es verdaderamente cómico: un marido cariñoso, fiel y timorato, que por no perjudicar a un amigo tiene que fingirse casado con una entretenida, aceptando las consecuencias, y tolerar el rebajamiento de la que es su esposa de verdad, y hasta que en su presencia se la galantee con malicia suponiéndola mujer fácil, es donoso en extremo y ha de resultar forzosamente graciosísimo; pero no es necesario buscar mucho para encontrar en el teatro cómico francés, lo mismo que en el español, tipos y lances de extraordinaria semejanza con el pobre Pascual Cordero y la trapisonda en que le meten; es decir, que el asunto no tiene originalidad tampoco, que todas aquellas peripecias son hoy muy conocidas en todas partes, menos en Alemania, sin duda, donde, sin querer, copian lo que por acá ya se ha hecho.

La compañía que actúa en el teatro de la Princesa tiene muchas más aptitudes para la comedia que para el drama; de modo que la interpretación de esta obra fué buena en su conjunto, y por algunos excelente. La Sra. Tubau tiene poco que hacer, aunque debiera tener mucho, porque las situaciones en que la coloca el autor se prestan para la creación de un papel. Dentro de lo que el autor ha hecho, hizo ella más de lo que él hizo. El Sr. Gil sacó todos los efectos al papel de protagonista, y si algo se le pudiera exigir sería sólo cierta aparente seriedad, que, sobre caracterizar mejor, haría más gracioso el contraste entre el modo de ser del individuo con la situación en que se halla. Se trata de un catedrático que no puede por el tipo ser cómico, puesto que si lo fuera haría difícil que se creyese de él lo que se cree; la gracia está en el conflicto en que se encuentra, no en la apariencia del sujeto.

El Sr. González es un actor muy estudioso, de excelente deseo y de recomendables aptitudes, que si las aprovecha, llegará a ser objeto de justas y merecidas alabanzas; pero acaso por esas buenas condiciones se empeña hoy en querer hacer más, no sólo de lo que el autor le ha puesto, sino de lo que se tiene que hacer, y de este afán resulta su movilidad excesiva, algo de afectación, y hasta quizás su picaro apretamiento de garganta. Sería verdaderamente doloroso que este actor joven, discretísimo y aplicado no lograra vencer sus defectos.

Aunque Luis Llano no necesita, al parecer, que se le anime, porque demuestra con su desenvoltura y su tranquilidad en la escena (y hace poco tiempo que la pisa) que alientos no le faltan, me complazco hoy en infundírseles mayores, convencido de que, si sigue así, ha de llegar a mucho. En su papel de capitán se condujo muy bien, con gran naturalidad y aplomo, a pesar del gran juego escénico que tiene y de que en varias ocasiones maneja él sólo los hilos del enredo.

Los demás actores aceptables, y muy bien la Sra. Estrada.

Los traductores, tanto de esta obra como de la anterior, han cumplido perfectamente, y no se les puede censurar ni siquiera la mala elección de originales. No son culpables ellos; lo que ocurre es que en el presente no hay por esos mundos otra cosa que traducir, y eso demuestra que lo que algunos dicen, de que de la parte de afuera ha de venirnos nuestra regeneración artística, es sencillamente un infundio (L. Revilla, "Revista de teatros", 29/02/1904: 122-123)

22/03/1904

Por mucho que se obstinen los partidarios de lo que se llama arte moderno en desterrar de la escena, y más aún del gusto del público, al género romántico,

éste perdurará en los carteles y en la afición, porque, fuera del cariñoso recuerdo que en nosotros despierta con ser cuna del arte inspirando a la Grecia antigua, y con ser la resurrección del teatro, al inspirar en el siglo de oro a nuestros sublimes autores, fuera de que en España se le mire como cosa propia, el idealismo, en lo que se refiere a ser real, va a la par con el naturalismo, y es mucho más hermoso sin duda. Ninguna cabe de que lo ideal despierta mayor simpatía que lo real, de que atrae lo fantástico, y de que, si no vivimos idealmente no es por falta de voluntad, sino porque no puede ser. ¿A qué mozo no le gusta más el verso que la prosa? ¿Cuál no ha procurado hacer romances, seguidillas o redondillas? ¿Quién no busca para hablar a la novia, y, en general, a la mujer, el lenguaje más bello? ¿Quién no las enamoraría con asonantes y consonantes, y hasta con música si pudiera? Luego el execrado idealismo concuerda con el humanismo, y es tan natural en el hombre como lo es el canto en las aves para conquistar a sus hembras. Ahondando algo, aún se puede afirmar que los sentimientos ideales son más naturales que los otros; para venir a la realidad, ha de forzar el hombre su naturaleza soñadora, naturaleza en armonía con el ser que vive sin conocimiento de su destino, no sabe de qué viene, y a quien la verdad absoluta le está por completo vedada. ¿Cómo no soñar cuando lo que se tiene por la realidad de la vida es un pasado desconocido, un presente molesto y un porvenir espantable por lo misterioso? Ambicionar no es otra cosa que soñar, porque para nosotros nada tiene carácter positivo sino aquello que se posee. ¿Hay quien no apetezca cosa alguna? Hasta ese grosero materialismo que sólo ofrece beneficios de los que se llaman terrenos, nos brinda con romanticismos a su modo, porque hace disfrutar a los avarientos de esos goces con la ilusión de que los tienen o los tendrán. Naturaleza tiene mucho más de romancero que de pregón en prosa. De niños, nos recreamos con el relato de los cuentos por inverosímiles que sean; nos deleita la contemplación de la luna; nos amedrenta el coco, creación del ensueño. En la juventud, preocupan otras ilusiones: el amor, la notoriedad, el sacrificio, el porvenir. Más tarde, ceden aquéllas a estas otras: la dicha del hogar, la familia, la recompensa y el descanso; y en el ocaso de la vida, cuando no se puede marchar hacia delante porque se concluyó el camino, nos entretenemos con el recuerdo del pasado, que es otra manera de soñar.

Esto se me vino a las mientes viendo *Marion de Lorme*, ese hermoso drama de Víctor Hugo, amenazado de ostracismo por los exclusivistas en el arte, por los que tratan de destruir la antigua casa solariega para construir hotelitos minúsculos, sin que esto de minúsculos se tome ahora como despreciativo: todo puede ser bello; lo mismo la casita de pitiminí, que el gran, alcázar; sólo que para construir no es necesario derribar.

Cuando se levantó el telón, creí que estábamos en aquellos tiempos tan echados de menos por unos, y tan ridiculizados por otros; aquellos tiempos de mi juventud, de mi niñez, mejor, en que ir al teatro significaba asistir a la representación de sucesos antiguos. Rara vez se ponía en escena una comedia o un drama en que los personajes fuesen coevos de su público, y cuando esto ocurría, molestaba bastante, claro que no a la gente culta, pero sí al vulgo, el cual protestaba diciendo que para ver caballeretes y madamas, ellos con frac azul de botón dorado, chaleco blanco y pantalón negro (traje de rigor), y ellas con manteleta de seda y encajes y capota con plumas, cualquier sitio era bueno, sin que se tuviesen que pagarlos diez reales de la butaca o los seis de la galería, precios máximos en el Príncipe, hoy Español. El público,

aprovechando su dinero, quería que éste le produjese en cuanto ocupaba el teatro. Todo era espectáculo allí; desde el modo de encender las candilejas de aceite, ahora baterías, que iban luciendo una por una merced a una mecha humeante que les aplicaba el mal llamado farolero, porque no había faroles, hasta la manera de apagarlas, cuando terminaba la función, que era a soplido limpio. Las obras de capa y espada gustaban mucho por entonces, y tenía buena parte en ello lo llamativo de los trajes; se aplaudía a un personaje bien vestido, y siempre al gran Latorre, cuando se presentaba en escena armado de punta en blanco en el célebre Trovador. Recuerdo a Florencio Romea en *Entre bobos anda el juego*, llamando mucho la atención, especialmente de las hembras, por su vistoso traje de terciopelo verde con oro, y su chambergo negro, adornado por una airosa pluma blanca que, empingorotándose desde el cintillo, doblábase suavemente al ñnal, como cola de gallo, traje por cierto impropio en un pobre pintor, que era el personaje que él hacía. ¡Y cómo deleitaban los versos! Se quería por una buena parte del público que el actor los marcase muy bien, y si se decían con naturalidad, porque también había naturalidad por entonces, no faltaba algún anticuado que exclamase: -¡Esto no es decir versos!

Todo eso resucitó para mí con *Marión de Lorme*, menos lo de las candilejas. Versos sonoros, gentiles caballeros ciñendo espada, y adornados con encajes y plumas; damas bizarras con brocados; salones regios y mobiliario artístico; pasiones generosas, rehabilitadoras de las almas; el sacrificio de la vida antes que deberla al deshonor; y la benignidad ante la muerte, y la revelación de un cariño eterno a la mujer impura, que ya con su contacto no mancha. Lucha grande de las grandes pasiones; el heroísmo de los mártires; el fanatismo del deber. Podrá no ser verdad en absoluto nada de esto, porque la vida es una mezcla de sentimientos encontrados, de vicios y virtudes residentes en el mismo ser; pero aparte de que ni uno sólo de esos ideales dejan de existir en el hombre, lo que da al drama de pasión caracteres de realidad, no hay forma de considerar como malo género alguno cuando es bello, y belleza a éste no le falta; antes bien, si se le moteja por algo, es por exagerar la hermosura. ¿Y quién rechazará al arte escultórico griego porque en sus rostros nos ofrezca la rectitud exacta del ángulo facial, y la línea de la nariz como prolongación de la frente, cosa que en la realidad no se ha visto? Exista o no exista de esa manera la hermosura, ése es el tipo de belleza, y más bello será lo que más allá se aproxime. Verdad es que ocurre con el género romántico lo que con el arte escultórico de la Grecia: en éste y en aquél tiene un límite la exageración. Si se convierte en obtuso el ángulo facial o se acentúa la línea recta de la frente con la nariz, se llega a la caricatura, y cuando manos inexpertas, ya sean de autores o de actores, manejan el romanticismo, pueden dar en lo monstruoso. ¿No será ésta la única causa de que se combata hoy contra el género?

Creo que, a pesar de esta defensa, nadie me tendrá por exclusivista en el arte. He elogiado en otras ocasiones obras de carácter distinto, y con la imparcialidad de que presumo, he de indicar en ésta lo defectuoso que yo hallo, aunque ello ha de ser poco, tratándose del gran autor de que se trata.

Marión de Lorme es una cortesana que ha inspirado muchos amores. Ella no ha amado nunca, pero como alguna vez se ha de amar, concluye por aficionarse a Bidier; y esta afición se transforma en cariño, o mejor en el apasionado arrebató propio de estas mujeres cuando aman. Didier sabe que

hay una cortesana famosa a quien llaman Marión de Lorme, pero ignorando que sea ésta la mujer a quien quiere y de quien no sospecha nada, corresponde a aquel impetuoso carino con el entusiasmo del mozo y la ceguedad del honrado. Una provocación del Joven Marqués de Saberny, ajena al asunto de la obra, pero dentro de las costumbres de la época, es causa de un lance de honor entre el enamorado galán y el mozuelo provocativo, cuando acaba de publicarse la ley que condena a muerte a los duelistas. Didier huye con su adorada; a Saberny no se le persigue porque se le considera muerto en el lance, y parece que la policía de entonces va a quedar como la de ahora, cuando por imprudencia de Saberny se entera Didier de que la mujer con quien huye es la favorita de la corte, la impúdica Marión de Lorme. Didier deja entonces de huir y se presenta a la justicia, sin que diga a nadie la causa; hace lo propio Saberny, aunque no se entiende el motivo, y Marión de Lorme, que nada sospecha de la conducta de su amante, después de varias tentativas inútiles para librarle de la muerte, se entrega al juez que la codicia, y éste la facilita los medios para la evasión de Didier. Falta nada más media hora para que la sentencia se cumpla; no hay que perder momento, y Marión penetra en el castillo en que está encerrado su amante. Didier se niega a huir; presume, con razón, a qué costa se ha obtenido su libertad; sabe que la vida sin ilusiones es más temible que la muerte, y a ella va sereno y tranquilo, como quien se libra de un estorbo, no sin reconciliarse primero con la mujer a quien adora, y a la que, a pesar de sus faltas, admite entonces como suya.

Este es el asunto, tal como los de la antigua española, del hermoso drama francés, y nadie negará que se presta a situaciones arrogantes, a expresiones bizarras, a luchas heroicas entre apetitos y deberes; pero ni aun en el teatro romántico es costumbre de la República vecina liarse la manta a la cabeza y acometer de lleno en circunstancias de esta índole. En el teatro francés queda mucho de sus comienzos; algo nos recuerdan siempre sus obras aquellas tragedias mal imitadoras de los clásicos, en que las matronas de la más remota antigüedad hablaban y se conducían con la corrección y pulcritud de las señoritas parisienses. Algo hay en las situaciones de este drama, a pesar de su romanticismo, que no deja sentir todo lo que debe sentirse, todo lo que esas situaciones requieren, como algo hay en los valientes de nuestro Alarcón, el antiguo, que a pesar de sus valentías no convencen de que lo son. Yo pienso que Alarcón no lo era, como pienso que los autores de Francia no sienten el romanticismo como lo tiene que sentir. No lo sienten del todo, al menos no lo sienten a la española. Por eso Víctor Hugo ha diluido aquí tanto la acción, que de un suceso a otro hay espacio bastante para que decaiga el interés; por eso ha motivado el desafío en un lance pueril independiente del asunto, aunque muy frecuente en la época, y no en los mismos amores de Marión de Lorme y de Didier; por eso hace que Saberny, tan escrupuloso en las cuestiones de nobleza, acepte el desafío, sin razón que lo justifique, con un hombre a quien se tiene por plebeyo; por eso Didier se entrega a la justicia sin que medie antes una explicación con su amada, en que, al increparla y maldecirla, descubra la pasión que la tiene; por eso Saberny no hace otra cosa para salvar a su salvador que presentarse a la justicia, sin qué ni para qué, puesto que con ello no le salva; por eso Marión de Lorme no se limita a un ofrecimiento con el juez, sino que, en realidad, se entrega de una escena a la otra, lo que, aunque sea natural en una infeliz cortesana, ha de resultar repugnante; por eso, en fin, nunca se advierte en el desvío de Didier sino el desprecio y la violencia, cuando

lo que el amor desengañado exige es, además de eso, desesperaciones de cariño.

Pero, aparte de estos defectos, de los que no tienen la culpa sino la tierra en que se nace y el público para quien se escribe, queda la hermosa concepción del drama; la alteza de los ideales que descubre; el exacto conocimiento de los caracteres de una época; la gran figura del Cardenal que sin presentarse nunca se ve siempre; la argumentación que se produce con la vista de aquel mezquino rey, obligado a entender en cosas grandes; la escena conmovedora de la despedida de Didier, en que, sobreponiéndose a preocupaciones mundanas, abraza a la mujer impura y en el límite de la vida la declara digna de sí; y como término grandioso, el paso de la roja litera con el silencio dentro, con el silencio de sus conductores y su escolta, desdeñando la súplica, matando la postrera esperanza de la pobre Marión de Lorme, favorita ayer de la nobleza de la corte.

Celebro mucho que el notable crítico Villegas me haya proporcionado esta ocasión para aplaudirle una vez más; quiérole como escritor y como amigo, y Dios sabe si habría sentido yo más que el que por mi picaro carácter, en esto chapado a la antigua, no hubiera hallado modo, por no faltar a la verdad, de callarme defectos. Por fortuna, no hay caso, o por ceguera amistosa no lo noto, lo que me da lo mismo, y sí advierto méritos que elogiarle. No es pequeño el de haber conservado en el drama todo lo que caracteriza al autor, sin incurrir en la falta, casi general y disculpable en nuestros traductores, de españolizar el asunto y los caracteres. Nadie podría confundir aquellos lindos presumidos con nuestros soñadores mozos, ni aquel modo de galanteo con nuestra manera de amar, y ni siquiera aquellos enojos con los nuestros. Todo es allí francés, con excepción de la palabra, y ésta es pura y correcta, de lo más castizo que se usa.

De la ejecución sí hay que hablar: aparte de María Tabau, a cuya fama parece que no hay quien se atreva, sólo un actor, a quien dejo para el final, estuvo del todo en su papel. El estudioso y simpático artista Sr. González tuvo que interpretar un primer galán de gran fuerza, y aunque de él salió airoso, no pudo por su poca práctica de teatro hacer otra cosa que sentirlo. Bien sentido sí estuvo; pero por la dificultad que en él hay, se ha de hacer un estudio que sólo es dable a los actores de experiencia. Como faltan escenas de pasión, debe suavizarse lo posible la dureza en la frase, a fin de que se advierta el cariño. Dichos con amargura aquellos, ¿Y para qué? con que responde a la propuesta de salvación que ella le hace, revelarían el amor; dichos como él los dice acusan nada más que desvío. El Sr. Amato nunca está mal en sus papeles, pero en este de rey ha descuidado alguna cosa. No hay modo de convencerse de que aquello es un rey, porque el intérprete se olvida de que un monarca, que puede ser débil e ignorante, nunca es vulgar en apariencia: en nada ni por nada se olvida de su majestad; antes bien, cuanto más ignorante o más necio sea, debe ser más altivo. A Luis Llano he de dedicar mi parabién: es un joven que vale. Comprendió muy acertadamente al mozalbete noble de aquel siglo, y lo interpretó a maravilla, marcando bien sus ligerezas, sus ínfulas aristocráticas, la frivolidad con que en apariencia arrostra los más graves sucesos. Verdad es que en el papel no hay nada de grandes pasiones y la interpretación de eso es lo más difícil sin duda; pero si aún no se le ha visto en esa clase de papeles, casi se pudiera afirmar que quien tan bien ha

comprendido el carácter del joven Saberny, no ha de desmerecer en aquéllos (L. Revilla, "Revista de teatros", 22/03/1904: 170-171).

8/04/1904

Maeterlinck es un autor romántico, tan romántico como los nuestros del siglo XVII y el mayor número de los del XIX, aunque los enemigos del género y amantes de lo que no es España no lo digan, y se obstinan en no ver en las obras de ese autor obras exclusivamente pasionales. Cuando se trata de autores extranjeros hay que juzgarlos, según el afán modernista, no por lo que sus obras son en sí, sino por la significación que encierran. Resulta luego que la tal significación, además de no ser cosa del otro jueves, la tienen muchos otros dramas, sin que a nadie se le haya ocurrido que esto sea en ellos lo esencial. Nuestro *Guzmán el Bueno* tiene la misma significación, pero bastante más simpática que *Monna Vanna* de Maeterlinck. Sin embargo, a aquél se le juzga como drama histórico nada más, sin que se haya pensado nunca en que Gil y Zarate planteó y resolvió el problema del amor paternal en lucha con el amor a la patria. Claro que se desprende esto de la obra, como del drama de Maeterlinck se desprende la idea de que entre lo que se llama honor en la mujer y la vida de miles de individuos, debe preferirse lo último; pero es casi seguro que ni Gil y Zarate pensó cuando imaginó su obra sino en el hecho histórico y en la gran lucha de pasiones sostenida en el ánimo de su héroe, ni Maeterlinck en otra cosa que en presentar un grave conflicto originario de dramáticas situaciones. Como problema, el asunto es muy discutible, y especialmente tal como lo expone el autor belga. Es evidente que, hoy por hoy, tiene que considerarse como deber militar consentir en el sacrificio de un hijo antes que entregar una plaza, aunque el amor patrio es, sin duda, un amor ideal, y el amor a la descendencia es amor positivo; y que, dada la división del mundo en naciones, y dados los deberes del hombre para con la nación a que pertenece, es noble, es grande, es heroico preferir la muerte propia y la de todos los que nos sean queridos a la desmembración de la patria. En el supuesto de que se trate de la resolución de un problema, veamos cómo plantea el suyo Maeterlinck.

La ciudad de Pisa está cercada por las huestes de Florencia y a punto de rendirse por carecer de alimentos y municiones, cuando Prinzivalle, caudillo de los florentinos, hace saber a los sitiados que levantará el cerco de la plaza y la abastecerá de víveres, a condición de que Monna Vanna, esposa de Guido, jefe de la guarnición de Pisa, vaya sola al campamento de aquél y pase una noche en su tienda. Guido, naturalmente, rechaza la proposición indignado; los pisanos la aceptan con júbilo; Vanna se resigna al sacrificio. Como se ve, en Guido no es donde se plantea el problema: Guido no lucha entre su deber militar y su honra; él se niega siempre a ceder. No es en Vanna tampoco, al menos de manera visible; Vanna no fluctúa entre su honor y su piedad; en ella no hay más que piedad; de su honor no se acuerda. Menos es en el pueblo de Pisa, éste no duda entre su existencia y el sacrificio de una dama; el pueblo tiene hambre; está amenazado de muerte; amaga con la sublevación; quiere vivir. Grande, hermosa, digna del sacrificio de Guzmán, parece en el drama español la actitud del pueblo de Tarifa instando a su defensor a que entregue la plaza y salve la vida de su hijo; pensando en su caudillo antes que en sí. Por eso la acción de Guzmán resulta de justicia; el desinterés se debe recompensar con el desinterés; ¿pero qué merece ese desgraciado pueblo de

Pisa buscando su salvación en el martirio de una mujer, amenazando con la sublevación y con la muerte a su caudillo si se resiste a la demanda? En el único personaje en quien, a pesar de lo dicho pudiera alguien hallar ese problema del honor y el deber, es en Vanna, pero no lo hallaría con caracteres de dificultad, porque en Vanna el honor no tiene gran firmeza: cuatro palabritas cariñosas de Prinzivalle la enamoran de él, y todo aquel honor lo pospone entonces no ya a la salvación de mil vidas, sino a la satisfacción de su deseo.

En Guido no hay más problema que el de a la fuerza ahorcan; en el pueblo de Pisa sólo se ve este otro: El que se ahoga se agarra a un clavo ardiendo, y en Vanna el principal problema es El es fuego y ella estopa, viene el demonio y sopla. Pero se me dirá que el problema no está en esta ni en aquel personaje, sino en la idea; que Maeterlinck lo enuncia y lo resuelve sin tener en cuenta lo que pasa en los individuos de la acción.

Resolver un problema es encontrar una verdad, y la verdad que Maeterlinck halla no convencen a ninguno, sino al pueblo de Pisa, que, tal como el autor lo presenta, es capaz de sacrificar a todos los demás pueblos del mundo, con tal de comer él: esto no parecerá justo a nadie. Guido protesta siempre; Vanna, que se sacrifica, es decir, que no se sacrifica, porque tropieza con un enamorado tonto, se sacrifica luego de su absoluta voluntad, y el público acepta como natural este segundo sacrificio de Vanna y rechaza el primero, y rechaza al pueblo de Pisa, y a Guido, y a su padre; de modo que esta solución del problema es para uso exclusivo del autor. ¿Se ha equivocado el público al pensar de distinta manera que Maeterlinck? ¿Por qué los que comprenden, y aceptan, y elogian el sacrificio de Guzmán no admiten el de Vanna, en el supuesto de que ello sea sacrificio? Porque la cuestión es dudosa, aunque para mí no lo es; tan dudosa, que el mismo Maeterlinck no se atreve con ella. No se atreve, porque evita, faltando a las leyes de la naturaleza humana, la consumación del sacrificio, y no será por la repugnancia que le inspira manchar con la afrenta a la heroína de su obra, puesto que ella se mancha después sin repugnancia y por su gusto. Es, pues, dudosa la cuestión, y con la duda no se resuelven los problemas.

Como tal, para mí, está el drama mal planteado y mal resuelto. Sin que estos sean romanticismos, Guido debe morir antes que consentir en su afrenta; debe matar a su mujer antes que permitirle que salga; el mismo pueblo de Pisa debe optar por su propia muerte y no por su deshonor, porque no es la deshonor de Vanna lo que allí se le pide, es la de todos, es la suya. Doblegarse a una imposición es siempre denigrante, y cuando la imposición es de tal índole que lleva en sí la burla y el desprecio, tiene que recaer el deshonor en todos los que ceden. ¿Cede aquí sólo Vanna o ceden los pisanos cuando la consienten ceder? Si el tributo de las cien doncellas hubiera sido cierto, el deshonor no hubiera recaído en las infelices doncellas, sino en los reyes que pactaban y en los pueblos que consentían. No; el honor, a la manera que se entiende, no se debe sacrificar; él es en todo lo primero: si no lo fuese, habría que preferir lo que se llama deshonor de la patria a la muerte de los soldados que deben defenderla; estaríamos a merced del bravucón y de los matones de oficio, a quienes habría que entregar lo que se les antojara si amenazasen con asesinar a la familia; en todo debería cederse a la fuerza cuando se hiciera fuerza sobre muchos.

[...]

Prescindiendo de lo problemático del asunto, nos quedaría un drama muy gracioso, si no resultara repugnante, y por repugnar no interesar. Aquel padre persuadiendo a su hijo a que se doblegue al deshonor; aquel marido viendo cómo su mujer está dispuesta a ser adúltera; la esposa aceptando aquel odioso sacrificio, sin pensar siquiera, como Judit, en asesinar a Holofernes, y el pueblo pidiendo a gritos su deshonor a cambio del pienso que le falta, no pueden conmover a nadie. Así que el dramático Guido resulta personaje cómico, y el sacrificio de su esposa no inspira compasión, sino que motiva la chunga, y la actitud del pueblo al despedir a su salvadora y cuando la recibe con palmas, es perfectamente ridícula, porque episodios de esta índole no son propios para la tragedia, sino para el género bufo.

En conjunto, el drama es bastante malito, con perdón del nombre del autor, y en detalle también lo es. La conducta de Prinzivalle es materialmente imposible, ¿Á qué viene la imposición de que se le entregue vanna desnuda si luego la ha de respetar? No vale la pena de hacer sufrir tanto al marido. ¿Es que se contenta con verla? Pase y es pasar mucho, dada la naturaleza del hombre, que a la vista de la mujer a quien adora, cuando supone que si la obtiene es sólo como sacrificio, se sobreponga la generosidad al deseo; pero no hay caso desde el momento en que la salvadora se va conmoviendo con la charla; el sacrificio se trueca entonces en amante correspondencia a poco que el galán insista, y respetarla ya es dar en el romanticismo tonto. ¿Qué género de amores ha soñado Prinzivalle con Vanna siendo casada ella?

No hay ni un solo rasgo de hidalguía, en contra de lo que el autor quiso hacer, que enaltezca la figura de Guido. Resulta primero un bragazas y luego un miserable. La ofensa que él ha supuesto en su enemigo debe juzgarla y él la juzga como una ofensa personal. La mira como un agravio de hombre a hombre, de esos que sé dirimen en duelo; y cuando su rival se le ofrece completamente solo, sin más defensa que su espada, no le llevan ni la indignación ni el honor a vengar la afrenta por sí mismo; hace uso de toda su fuerza y se lo entrega a los verdugos. Convengamos en que un hombre así casi merece que su esposa le falte; en que Vanna procede razonablemente prefiriendo al enamorado que no sólo la respetó, sino que por ella ha arriesgado la vida, al marido a quien ni siquiera se le ocurre vengar a su mujer por sí propio. Y por si le faltaba algo a este incomprensible personaje, condenado a estar en berlina desde el principio hasta el final, acaba el pobre por ser tonto, confiando la custodia del enamorado prisionero a su mujer, a Vanna, sin que tenga justificación esa delegación de poderes, ni despierte en el infeliz sospechas ni escrúpulos la decisión manifestada poco antes por Vanna en la defensa de aquel hombre.

De lo que tiene inmejorable, según dicen, este drama de Maeterlinck, confieso que no puedo hablar; no me juzgo con facultades para dar opinión cierta respecto de la forma, con una sola audición, cuando se declama en francés; pero puesto que los competentes afirman que está hablado de manera maravillosa, habrá que admitir que os verdad. Lo que para mí es elogiable, y lo aplaudo con gusto, es la escena de Prinzivalle con su amada en la tienda de aquél. Pasando por lo impropio de que un enamorado triunfador pierda el tiempo en referir historias, es muy bello todo lo que en la escena se dice, y convence de que la recatada Vanna se vaya conmoviendo poco a poco hasta el punto de enamorarse. En esto sí se ve al buen autor.

Cuento de amor titula Mauricio Maeterlinck a su obra escénica Joyzelle, la que en un librito de consejas acaso no estuviera mal: en el teatro no resulta. Cinco actos hablando solamente de amor, es una lata a propósito para empachar al más aficionado a dulces. Claro está que a este cuentecito también hay que buscarle el busilis; el autor nos dice que lo tiene, y hasta revela lo que es. Consiste en esta idea, muy original y profunda: Todo lo vence el amor, que es un título de *La pata de cabra*; sólo que en la comedia, que tanto entretiene a los chicos, el amor, o más bien la patita, vence una porción de dificultades verdaderamente invencibles, y en el cuento sale victorioso el amor de cuatro o cinco tonterías que se le ocurren al sabio Merlín, para enterarse de si Joyzelle ama de verdad a su hijo, al hijo de Merlín, Este sabio, que además de sabio es hechicero, no sabe lo que nadie ignora, que el amor no lo vence todo, ni Cristo que lo funde, y que en palabras de mujer no hay que creer. Pero, en fin, el sabio se queda satisfecho, Joyzelle y el chico son felices, y colorín colorado, este cuento se ha acabado.

Prescindiendo de si el autor se ha propuesto tal o cual cosa, que en esto no están todos conformes, hay que elogiar el drama Aglavaine y Selysette, y yo lo hago con gusto. Maeterlinck en él ha acertado de veras; todo lo que allí ocurre es natural: los amores de Aglavaine y Meleandro, mezclados de remordimientos por la desgracia que producen en Selysette; el desconuelo de ésta, al ver que su marido ama a otra; su desesperación y su muerte; la separación de los enamorados a causa del suicidio de la esposa; hasta el mismo candoroso afán con que se obstinan los amantes en convencer a la mujer legítima de que no hay obstáculo para que sigan amándose los tres, contando con la inocencia de aquélla, todo pasa como pasan las cosas en la realidad. Lo que no puede pasar es la frase, y no porque esté el drama mal hablado, sino por hablarlo harto bien. Ni los sabios hablan en la realidad a lo filósofo; menos hablarán así las mujeres y los hombres vulgares. Nada de lo que dicen ellas y él puede ocurrirse de momento; es hija la frase profunda de detenida reflexión, y no propia de todos: tan defectuoso es lo vulgar como lo excesivamente bello, según en quien recae. De modo que al decir que abundan en la dicción las bellezas, se ha de añadir que en eso consiste su defecto, y que por demasiado buena es mala.

La intrusa ha producido muy profunda impresión en el público. Nunca dejamos de ser niños, y a los niños se les aterra con fantasmas. La intrusa [...] no se la ve, no se la oye; nadie se da cuenta de que llega. Sin embargo, en esta obra de Maeterlinck, el auditorio se dio cuenta de que llegaba.

Hasta oyó cómo afilaba la cuchilla y se horrorizó y sintió escalofríos.

A mí no me pasó nada de esto. Pensó que era el afilador (L. Calvo, "Revista de teatros", 8/04/1904: 206).

30/11/1904

Mi sastre es un juguete muy bonito de Alfredo Capús, bien traducido y adaptado por Ricardo Catarineu. Un calaverilla, con muchos amoríos y más débitos, es demandado por su sastre, al que debe tres mil pesetas. El joven tiene cita aquel día con una dama a la que amorosamente pretende. Ella acude. Con mucha gracia obliga a su galán a que satisfaga las deudas, en prueba de que por ella, por su amor, es capaz hasta de cambiar de conducta. La primera deuda que se paga es la del sastre, que resulta ser esposo de la

pretendida; y ésta, después de conseguido su propósito, deja al galán con sus deseos, ofreciéndole volver cuando haya que cobrar otra cuenta.

La idea, como se ve, es muy original y graciosa, y la obra, que se ha representado en Lara muchas veces, se celebró con gran aplauso (L. Revilla, "Revista de teatros", 30/11/1904: 170-316).

22/01/1905

En el teatro de la Princesa se estrenó el 14 del actual el drama histórico *Quo vadis?* tomado de la novela del mismo nombre de Sienkiewicz, que tanta aceptación tuvo en todos los países a cuyos idiomas fué traducida.

Lo conocido de la novela ha facilitado grandemente la labor dramática del escritor mejicano D. Alberto Michel, que no ha tenido más que presentar en sucesivos cuadros los más notables episodios de aquélla, trabajo en el que ha revelado ciertamente gran gusto artístico y verdadero conocimiento del efecto teatral. Ocho son los cuadros que la obra dramática contiene: Una orden de Nerón, La orgía en el Palatino, El beso de Eunice, El Transtevere, El incendio de Roma, Los mártires, El circo romano y La muerte de Petronio.

El éxito no pudo ser más franco. Desde el primer momento, el público vio complacido los personajes que conoció en la interesante novela, y celebró la vistosa y entrenida sucesión de cuadros que con lujo y propiedad fueron pasando ante su vista.

Los honores del triunfo, en lo que a la interpretación se refiere, correspondieron a Emilio Thuillier, que sobresalió en el importante personaje de Petronio.

La hermosa actriz Virginia Fábregas y la señora Ferri, que representó muy bien el tipo de la esclava Eunice; las Sras. Badillo, Garzón y Jiménez, y los Sres. Cardona, Manso, Comes Pastor, Rausell y Mauri, fueron muy aplaudidos también (C. L. de Cuenca, "Crónica de teatros", 22/01/1905: 43-46).

28/02/1905

El arreglo del francés *Estoy en el secreto*, cuyo pensamiento es gracioso, no logró en su desarrollo agradar al público, y sólo se representó una noche [...] No creo necesario repetir el asunto de Otelo, ni estimo que es hora de juzgar la grandiosa tragedia de Sakespeare; por lo que pienso que le bastará al cronista consignar que se aplaudió y se celebró la conciencia, esmero y acierto que en el arreglo de Navarro Ledesma y José Cubas resplandecen.

Sobre la ejecución diré que he tenido la fortuna de ver representar el Ótelo a Rossi y a Salvini, y que aquella fortuna me trae hoy dos desgracias: la primera, recordar los años que hace de aquello, y la segunda, la dificultad de convencerme de que a los actores de la Princesa les haya llamado Dios por el camino de la tragedia (C. L. de Cuenca, "Crónica de teatros", 28/02/1905: 119).

15/03/1905

Carambolas de amor se estrenó por la tarde, como las obras de Nochebuena y de Inocentes, y tuvo un éxito desgraciado en su primera representación. El público encontró demasiado convencionales o inverosímiles los recursos para enredar la acción durante tres actos, y no se satisfizo con la serie de quid pro quos y de complicaciones que hacen pesada la comedia. En las noches sucesivas fueron los espectadores menos exigentes, y rieron y celebraron algunas situaciones graciosas que tiene el juguete, que han adaptado a nuestra

escena los Sres. Mario y Sandoval, tan afortunados en otras obras muy aplaudidas (C. L. de Cuenca, "Crónica de teatros", 15/03/1905: 155).

15/05/1905

Terminada la temporada en los teatros de función entera, llamados vulgarmente de género grande, sólo el de la Comedia sigue abierto en esta temporada de primavera y a él acuden los aflcionados a aplaudir a la excelente Compañía italiana, en que figura como primera actriz Teresa Mariani y que dirige el magistral actor Paladini.

Grande es la variedad de obras que en este teatro representa dicha Compañía, que casi a diario presenta una distinta de su numeroso repertorio. *Madame sans gêne*, de V. Sardou, conocida de nuestro público con el título de *La corte de Napoleón*, fué la comedia escogida para la inauguración de la temporada, y después se han representado *Zaza* –en la que ya habíamos aplaudido a la Mariani on su anterior tournée por España–, así como *El rincón de la dicha*, de Sudermann; *Dionisia y Francillon*, de Dumas, y *El pequeño Lord*.

Como estrenos nos ha ofrecido hasta ahora *Llamas en la sombra*, comedia en tres actos, de Butti; *Los tres anabaptistas*, vaudeville de Bisson y Turique, y *Lulú*, comedia de Bertolazzi.

La primera tiene reminiscencias del teatro de Ibsen, de quien Butti debe ser gran devoto, y analogías entre el sacerdote, protagonista, con el del místico de Rusiñol. El cura tiene una hermana que huyó del hogar con un amante, que abandonada por éste se hundió en la vida licenciosa, y que después de volver a la casa de su hermano, que acoge caritativo y cariñoso a la oveja descarriada, vuelve a reincidir llenando de amargura al sacerdote que descubre todo lo vergonzoso y repugnante de la vida de aquella desdichada. Teresa Mariani interpretó admirablemente el difícil carácter de esta mujer, en que alternan las vivezas de la coquetería y los arranques de un acentuado sentimentalismo, y Paladini hizo un Padre Antonio admirable, con una naturalidad y una intensidad dramática verdaderamente artísticas.

El vaudeville de Bisson y Turique es obra ligera y bastante convencional, pero tiene mucha fuerza cómica y logró una interpretación tan notable por parte de la Mariani, la graciosa característica Sra. Barachi y los Sres. Zampicri, Falconi, Chiantoni y Párolí, que el público rió de buena gana con los enredos en que intervienen los grotescos personajes de la obra, que, dicho sea de paso, no está salpicada de escabrosidades picarescas, que tan frecuentes son en las de este género francés.

No podemos decir lo mismo de *Lulú*, que no es ciertamente comedia que pueda representarse en los sábados blancos, ni mucho menos. El autor ha hecho un estudio de una cortesana que engaña a un amante que la deja tranquilamente al saber que un joven estudiante es el preferido y que luego se dedica a fascinar a éste hasta lograr del ciego amor que la profesa que la haga su esposa, y que después le engaña también, y él, al saberlo, la mata. El asunto, escabroso de suyo, lo es más todavía en los detalles.

La ejecución fué primorosa (C. L. de Cuenca, "Crónica de teatros", 15/05/1905: 286-287).

8/06/1905

Los estrenos de alguna importancia desde la Crónica anterior corresponden al teatro de la Comedia, donde, con más gloria que provecho, sigue actuando la Compañía italiana.

La passarelle es una comedia francesa que, estrenada en París por la Réjane, tuvo un gran éxito. Su fondo es de crítica a la ley del divorcio, que prohíbe el enlace de la divorciada por infidelidad conyugal con el que fué su cómplice, presentando a éste contrayendo matrimonio con otra que le sirve de pasarela, para con un divorcio nuevo poder casarse con la primera.

Las situaciones y las frases tienen ingenio y gracia; pero su forma es tan libre y su interpretación tiene tal verismo, que no es obra para señoritas, ni mucho menos.

La ejecución fue primorosa, distinguiéndose notablemente Teresa Mariani y el gran Paladini.

Contrasto grandísimo ofrece con el ambiente de alegría de *La passarelle* el drama de Henri Becque *Los cuervos*. Pocas obras hay más sombrías, más tristes y deprimentes que ésta del autor de *La Parisienne* y *Michel Pauper*. El autor es pesimista, y ha escrito una obra de tesis pesimista, con premeditación, ensañamiento y alevosía; puesto que su superior talento de escritor dificulta la defensa del público contra la obra que le tortura.

Tipos repugnantes de malvados, que, desgraciadamente, abundan en el mundo, copiados con un realismo asombroso, se agrupan para caer sobre una desgraciada familia. A la muerte del jefe de ésta, que ocupaba excelente posición, la bandada de cuervos se lanza sobre su viuda y sus hijas para arrebatárles fortuna, ventura y honor, y de tal suerte les ayudan las circunstancias y todo se conjura en favor de los malos, que los buenos sucumben.

Penoso es ver en la vida real, mezclados con las personas honradas y buenas, los tipos repugnantes; muy triste es contemplar cómo una criatura digna de ser feliz es víctima de la asechanza del fuerte o del poderoso en muchos casos; pero ver solamente esto sin mezcla de bien alguno, contemplar durante toda una obra una serie no interrumpida de infamias sobre víctimas inocentes, por verdaderos que sean los tipos, por frecuentes que sean las desdichas que en ella se reproducen, es abrumador. El convencionalismo del optimista para que todo acabe bien y triunfe la virtud, es amanerado, mas puede perdonarse por la grata impresión que nos quiere producir; pero el convencionalismo, porque también lo es, del pesimista para que todo y siempre sea horrible, acaba por molestar.

Esta creo yo sinceramente que fué la verdadera impresión del público, por mucho mérito que concediera a las brillantes dotes del escritor realista y a la forma literaria con que el drama está escrito.

* * *

La comedia en tres actos de Bernstein *Jou-jou* va por muy distintos caminos que el drama *Los cuervos*. Aquí la moral triunfa, el sentimiento reina al fin sobre la materia, y todo acaba perfectamente en el mejor de los mundos posibles.

Mr. Maurice está casado con una mujer enferma, Blanca, que le quiere entrañablemente a pesar de los pesares. Estos se los causa la vida calaveresca de su señor marido, que no se aleja de su propio hogar para correr sus aventuras, sino que ejerce de Tenorio con las amigas íntimas de su mujer. Una de éstas es Jou-jou, una viuda muy guapa de quien Mauricio está enamorado y que tiene adelantado bastante terreno en su aventura. Pero

interviene la pobre Blanca y dice a su amiga que lo sabe todo, y llegan al corazón de la viuda aquellas lágrimas y aquellas quejas tan a tiempo, que sacrifica su capricho o su amor, si se quiere, en beneficio de la tranquilidad de la desventurada esposa.

La obra resulta un tanto lánguida y un si es no es sosa; pero la nota de inverosímil que algunos le adjudican no me parece justa. Afortunadamente, y en buena hora lo digamos y el diablo sea sordo, abundan en el mundo seres que como Jou-jou no sacrifican a sus pasiones a todo el mundo sin piedad ni contemplación alguna.

El egoísmo, si en el malvado es implacable, en muchísima gente, viciosa inclusive, no carece de entrañas. Vamos a la satisfacción de nuestro apetito, generalmente, sin pensar ni preocuparnos de la desventura que ha de causar a una tercera persona; pero si tropezamos con ésta y vemos claramente que su desgracia, sus lágrimas y sus dolores son efecto de nuestra voluntad, las más de las veces sentimos la poderosa sugestión del dolor ajeno y nos apiadamos de él; y de la compasión a la generosidad no hay más que un paso.

Jou-jou me parece de carne y hueso compadeciéndose del martirio que va a causar a aquella mujer, que es su amiga, y desistiendo de ser su verdugo. Concedo a los pesimistas que no todas las mujeres son Jou-jou; pero a condición de que ellos me confiesen que hay muchas, y Dios nos las conserve, que tienen buen corazón.

Me hubiera repetido forzosamente si al hablar de cada uno de estos estrenos hubiera consignado sus alabanzas al mérito de los artistas encargados de su representación, y he preferido hacerlo al final para enviar un sincero aplauso a las señoras Mariani, Chiantoni y Barach, y a los Sres. Palladini, Zampierl y Paoli, especialmente (C. L. de Cuenca, "Crónica de teatros", 8/06/1905: 336-339).

30/06/1905

En Barcelona ha estrenado la notable compañía Guerrero-Mendoza una obra de verdadera importancia. La segunda mujer, adaptación a la escena española del drama escrito en inglés por Pinero *The Second Mrs. Tanqueray*, por D. Antonio Garrido.

Los lazos de compañerismo y de estrecha amistad que con el autor me unen, pudieran recusar mi juicio por temor de parcialidad, si manifestara aquí la opinión que su trabajo me merece.

Por esta razón me inhibo y acudo al criterio de los que en Barcelona han escrito sobre este estreno.

La representación de anoche (*La segunda mujer*) –dice el crítico del *Diario de Barcelona*– nos permite decir que no nos extraña el inmenso éxito alcanzado por esta producción en casi todos los países civilizados, pues resulta una inestimable joya en el arte dramático, por el asunto, por la manera pulcra y hábil de desenvolver la acción, por el estudio y el contraste de sus caracteres, por el interés que despierta, y, sobre todo, por sus tendencias sanas y morales, sin asomos de gazmoñería ni desatinados pruritos decentes.

En el drama de Pinero se estudia por modo admirable el carácter de una mujer que, habiendo llevado vida alegre y disipada, al entrar, por el matrimonio, en el seno de una familia honesta y digna, realiza vanamente toda clase de esfuerzos para recobrar la majestad, el prestigio y las consideraciones de la virtud perdida. Choca al principio con sus propios hábitos, con el desprecio de

las personas de su presente condición social que la rodean, y cuando se halla en camino de la redención, por el imperio que sobre si misma ejerce, por romperse el hielo de las desconsideraciones hace imposible la felicidad de su hijastra por resultar que ha sido amante suyo el novio de ésta.

Lo que en el orden moral podríamos llamar 'extranjera', es el azote y la maldición de una familia. Como se ve, las consecuencias éticas de la acción son varias: La segunda mujer es un alegato contra las cegueras del amor que conducen a admitir mujeres indignas en el seno de la sociedad honrada, al mismo tiempo que una lección contra toda suerte de libertinajes.

Por lo que al trabajo del Sr. Garrido se refiere, dice el Sr. Juñer en *El Liberal* de Barcelona: "Es más, infinitamente más que una traducción y una adaptación hecha directamente del inglés al español lo que ha hecho el reputado escritor. Ha logrado con su talento desentrañar, exteriorizándolo de una manera ostensible y admirable, el magno problema de transplantar una obra de un país a otro, sin que sufran sus consecuencias el ambiente, la acción, el lenguaje mismo. Es de lo mejor que en ese género se ha hecho, y resulta infinitamente superior a las representadas aquí en italiano. Por eso digo y afirmo que la labor de Garrido no es la de un traductor. Es perfecta y hermosa su traducción y adaptación, hasta el extremo de que resulta una "encarnación de la obra de Pinero en español".

A estas manifestaciones sólo me permitiré añadir por mi propia cuenta que el lenguaje que hablan los personajes de la obra es el que yo creo que debiera emplearse en cuantas al teatro se destinan. Correcto, porque en toda obra literaria la forma debe ser artística; pero natural y adecuado a la clase de personas que en ella intervienen. Ni las señoras y caballeros que figuran en las obras teatrales son académicos de la Lengua ni oradores ni poetas, para que en todo momento hayan de sostener un pugilato de ingenio, de lirismo y de elocuencia, ni aunque de poetas, académicos, oradores y filósofos se tratase, sería propio presentarlos hablando de los asuntos familiares de la vida como lo harían en un acto académico.

Los personajes de *La segunda mujer* hablan bien; pero hablan como simples mortales, que no han aprendido ni ensayado previamente las rases de efecto que han de lanzar en el momento oportuno.

Esta evolución del teatro, en el sentido de la verdad y la naturalidad del diálogo, me ha parecido la de más importancia en las nuevas orientaciones del arte escénico.

¿Cómo ha de lograrse que la forma sea lisa y llana y al mismo tiempo literaria? Ese es el punto de la dificultad, para el que se necesitan condiciones de escritor, y por eso precisamente el género dramático no está al alcance de todo el mundo.

De la ejecución de la obra hacen grandes elogios los periódicos de la localidad, especialmente de María Guerrero, que tuvo momentos de gran inspiración, y de Fernando Mendoza, encargado del difícil papel de marido. La señorita Bremón, Sra. Cancío, y los Sres. Palanca, Santiago y Codina contribuyeron eficazmente al éxito. El público aplaudió repetidamente a los actores durante el curso de la representación, tributando al final a su notable labor artística una

ovación cariñosa y entusiasta (C. L. de Cuenca, "Crónica de teatros", 30/06/1905: 336-398)¹.

¹ Esta obra será nuevamente citada, por el mismo crítico, en su "Crónica de teatros" de 15/07/1905: 22-23.