

24

WHEEL
A 325 344
TE. 8-408
1050230

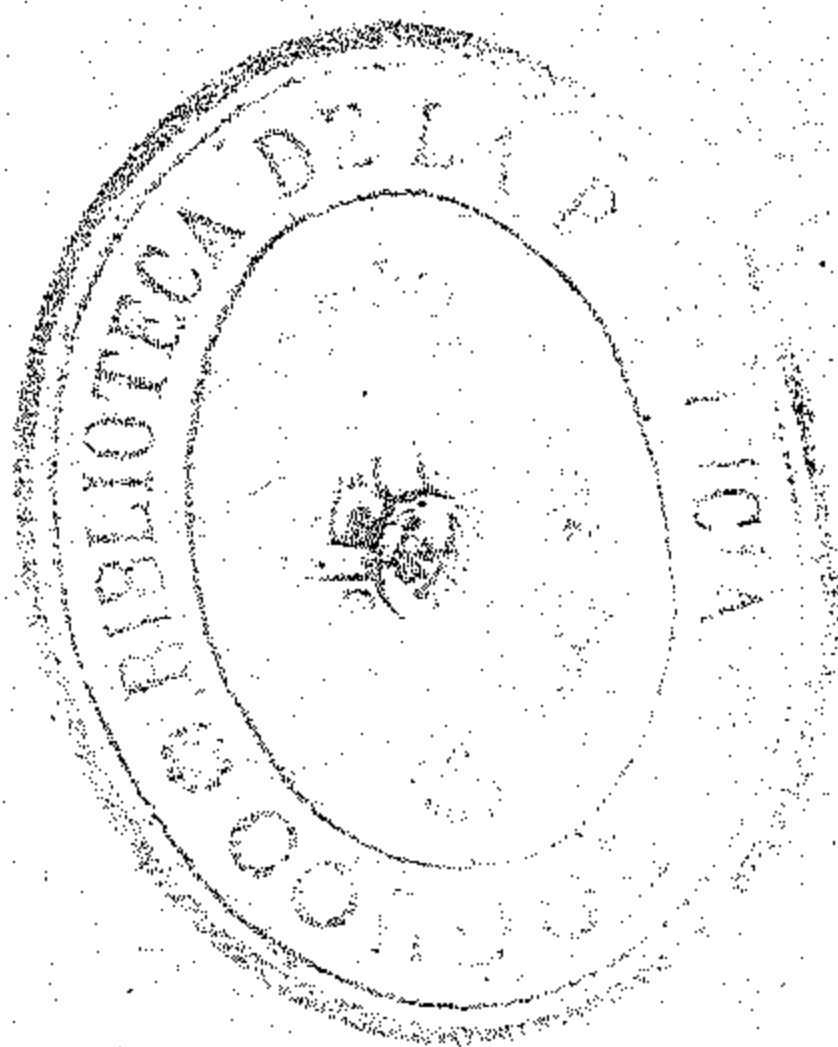
575496

42-354

7170

EL TEATRO POR DENTRO

(RECUERDOS É INTIMIDADES)



868.6

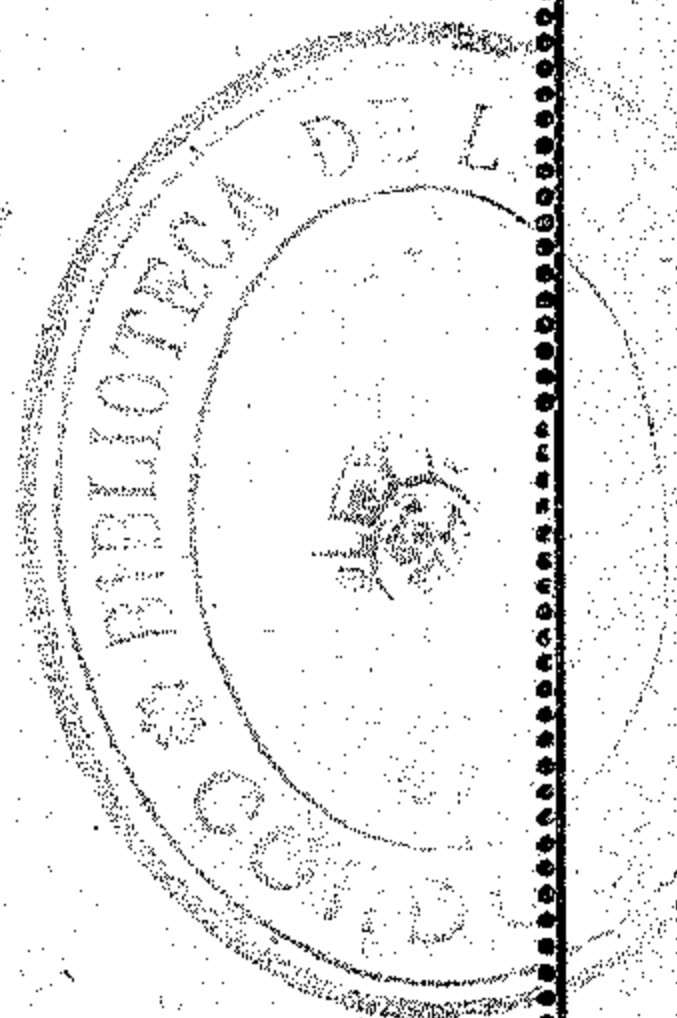
FRANCISCO FLORES GARCÍA

EL TEATRO POR DENTRO

(RECUERDOS É INTIMIDADES)

PRÓLOGO DE

JACINTO BENAVENTE



MADRID

LIBRERÍA GUTENBERG DE JOSÉ RUIZ
RUIZ HERMANOS, SUCESTORES
PLAZA DE SANTA ANA, NÚM. 13

—
1914

Reg. n.º 5.395

ES PROPIEDAD

Madrid.—Imp. de Fortanet, Libertad, 29.—Teléf.º 991.



PRÓLOGO

De muy grata lectura son estos libros anecdóticos, historia chica, más provechosa para el estudio de tiempos y costumbres que la historia grande, todo estruendo de hazañas.

Mas, con ser muy leídos, no son tan apreciados como debieran, y, es rara abnegación en un escritor español, emplearse en labor literaria, que sólo cuando á investigaciones de erudición se aplica, es respetada como noble literatura y abre de par en par, puertas de academias; de cerraduras tan mohosas, que, como anillo al dedo, les van llaves mohosas para abrirse.

Y, no obstante ¡cuántos libros cargados de noble erudición, cuántas narraciones de afili-

granado estilo, cuántos versos y prosas, admiración de los contemporáneos, yacerán en eterno olvido, cuando estas anécdotas fáciles, como dejadas caer de la memoria al libro, serán leídas, como leemos hoy los pocos libros de este género que nos legó nuestra literatura, tan copiosa en otras literarias insustancialidades!

Género es este, de memorias y anécdotas, poco cultivado en España; donde el respeto, exterior, á las vidas ajenas, y la hipocresía, en la propia, nos ha dejado ignorantes de nuestra verdadera historia. Nuestras grandes figuras se nos presentan siempre de ceremonia, en traje de corte, severas y engoladas. Apenas, si allí por los oscuros desvanes de las historias grandes, podemos dar con algunas arrumbadas menudencias, que nos permitan algún certero atisbo de la realidad, falseada por demasiado literarios historiadores.

Todavía hay quien se asusta de las intimidades y *¡el sagrado de la vida privada!* es frase que muchos pronuncian con temerosa superstición.

¡La vida privada! De conocer sus secretos,

provendrá mayor tolerancia. Cuando todos nos conozcamos bien, todos nos sentiremos más unos, y todos perdonaremos para que Dios nos perdone; como dicen los reyes al indultar en Viernes Santo.

No es que este libro, al apuntar ridiculeces, niñerías de artistas, pueda escandalizar á los más respetuosos de la vida privada. El autor, ha vivido mucho entre ellos, para no saber disculpar sus vanidades. Además, es hombre discreto, y sin duda ha recordado el consejo de Hamlet, al recomendar á Polonio que tratara bien á los comediantes: Más te valdrá tener un mal epitafio que una mala reputación entre ellos, mientras vivas.

JACINTO BENAVENTE.



LOS APUROS DE UN AUTOR

Los que se quejan al presente, no sin alguna razón, de lo poco que produce la literatura (á excepción de la dramática), habrán de consolarse (y el que no se consuela es porque no quiere, según dicen) volviendo la vista al pasado y examinando cómo vivían los literatos de antaño, aun los de mérito más sobresaliente.

D. Ramón de la Cruz, el más insigne autor de la segunda mitad del siglo XVIII, cuya labor asombra, no sólo por la cantidad, sino por la calidad especialmente, vivió en la mayor estrechez, pasó los más grandes apuros y seguramente no hubiera podido vivir de ninguna manera atendido solamente al producto de sus obras teatrales.

D. Ramón de la Cruz, además de sainetero incomparable, infatigable traductor y autor de dramas, comedias y zarzuelas originales, era empleado público, con el sueldo anual de... ¡cinco

mil reales! Después, al cabo de mucho tiempo y de prestar grandes servicios, llegó á tener hasta diez mil. De ahí no pasó.

Por cada sainete le pagaban 300 reales, pasando á ser propiedad de los cómicos que lo estrenaban, ó de las cofradías de la Pasión y de la Soledad, que explotaban los corrales de las comedias para el sostenimiento de los hospitales. Aunque escribía mucho, como la remuneración era tan corta, siempre andaba, como suele decirse, á la cuarta pregunta.

El año 1770, fieramente combatido por don Nicolás Fernández de Moratín, D. Tomás de Iriarte y otros galoclásicos, que veían con ruin envidia sus éxitos teatrales, enfermo y apenado, escribió poco —con relación á otros años—, y en tan duro trance hubo de dirigir á su jefe el siguiente memorial:

«D. Ramón de la Cruz, tercer oficial de la Contaduría general de Penas de Cámara y Gastos de justicia del Reino, con el mayor respeto hace presente á V. S. que se halla dos meses hace gravemente enfermo con asistencia de médico y cirujano, habiéndole sobrevenido de resultas una fuerte fluxión á los ojos, que en el día (hallándose mejorado), le impide el salir aun á misa en los días preceptivos, siendo preciso para

su curación y restablecimiento, la dilación de muchos días y asistencia de los facultativos.

»A esto se añade que en dicho tiempo ha parido su mujer y estado enferma, como también dos de los asistentes y familia, por lo que se ha visto precisado á dar á criar el recién nacido, en todo lo que deja á la prudente consideración de V. S. los crecidos é inexcusables gastos que habrá tenido que soportar. Y siendo la cortedad del sueldo no capaz de subvenir á ellos, y teniendo la desgracia de que aun este corto alivio no le disfruta por entero (por tener embargada de orden de V. S. su tercera parte para el pago de algunos acreedores), en cuyos términos y hallándose el suplicante en el día imposibilitado de adquirir ni granjear por sí cosa alguna para acudir y salir de tanta aflicción y urgencias que le rodean, y menos poder acabar de restablecer su salud y vista, recurre confiado á la innata piedad de V. S. y rendidamente suplica se digne, atendidas las urgentes y privilegiadas causas que, por públicas y notorias no acredita, usando de su acostumbrada benignidad, dar orden para que se le alce el embargo en la tercera parte de su sueldo, ínterin se restablece, mandando, en su consecuencia, que por el tesorero se entregue al suplicante la corta cantidad que se halla deposi-

tada, pues con ella y sus mesadas por entero, podrá en algún modo socorrer lo más urgente de su aflixión y pensar con más descanso en su salud y curación. Y cuando á esto no haya lugar (que no espero de V. S.), á lo menos se digne mandar se le asista con la ayuda de costa que fuere de su mayor agrado, como así lo espera de V. S. en que recibirá merced.—*Ramón de la Cruz.*»

El memorial, como se ve, no podía ser más justo, razonado y apremiante. Da pena, realmente, el tono de súplica y hasta de adulación en que está escrito ese documento.

La situación del *modesto empleado* (que era á la vez un sainetero insigne), no podía ser más angustiosa ni más triste.

El jefe tuvo un bello arranque de *gallarda generosidad*, y decretó al pie de la solicitud:

«Líbrense á este oficial 500 reales de vellón por vía de ayuda de costa, en atención á la enfermedad que refiere.»

¡Viva el rumbo y quien lo trujo! ¿Era ó no era *magnánimo* el jefe burocrático de D. Ramón de la Cruz? ¡Un *dilapidador* de la Hacienda!...

También merece ser conocido el siguiente documento:

«D. Pedro Rodríguez de Campomanes, ca-

ballero de la Real y distinguida orden de Carlos III, del Consejo y Cámara de S. M., su primer fiscal y subdelegado general de Penas de Cámara y Gastos de Justicia del Reino; el receptor de P. de Cámara y gastos de J. D. Manuel Fernández de Salinas, con intervención de don Francisco Torrejón, nombrado para este fin..., pague á D. Ramón de la Cruz, oficial primero de la Contaduría general de los mencionados efectos, 813 reales y 23 maravedís de vellón, que con 20 reales y 14 maravedís que le han correspondido dejar para el Montepío, suman 834 reales y 13 maravedís de vellón, los mismos que le pertenecen con el sueldo que goza de 10.000 reales al año en el presente mes de la fecha, cuya cantidad se sacará del arca de tres llaves puesta para la intervención de estos caudales y se abonará en la cuenta de la misma Intervención corriente en virtud de recibo del referido D. Ramón de la Cruz á espaldas de este libramiento... Madrid 23 de Diciembre de 1776.—
D. Pedro Rodríguez de Campomanes.»

Tenía, pues, Don Ramón de la Cruz 10.000 reales de sueldo; vivía de balde en el palacio de la Duquesa de Benavente; escribía, sin dar paz á la mano, sainetes, entremeses y loas para los teatros, en los cuales reinaba sin rival, y, sin

embargo, vivía constantemente agobiado por apuros económicos.

No derrochaba el dinero, pues era hombre de buenas costumbres, y su desastroso estado pecuniario obedecía única y exclusivamente á lo poquísimo que producía la literatura en aquel tiempo.

En el día, cualquier sainete notoriamente inferior á los de D. Ramón de la Cruz, produce 300 reales en unas cuantas representaciones, y, si se mete en el repertorio, llega á producir miles de duros, y siempre es propiedad de su autor. A D. Ramón de la Cruz le pagaban 300 reales, como queda dicho, y ya no volvía á cobrar un cuarto.

¿Qué hubiera producido actualmente, por ejemplo, *La casa de Tócame Roque*, *Las castañeras picadas* ó *La comedia de Maravillas*? Lo que ha producido *Pepa la frescachona* ó *La verbena de la Paloma*, del inovidable Ricardo de la Vega.

Al pobre é insigne D. Ramón le tocó vivir en los que pudiéramos llamar «tiempos difíciles de la literatura».





AJUSTES Y FORMACIONES

Antes, el que quería expresar que estaba ocioso, sin dinero y en vísperas de tener, probablemente, una colocación, solía decir: «Estoy como los cómicos en Cuaresma», porque esa era la época en que se formaban las compañías para los corrales de las comedias, en Madrid y provincias, al objeto de comenzar la temporada en pascua de Resurrección.

Los tiempos han cambiado. Ahora empieza el año cómico, generalmente, á primeros de Octubre y termina á fines de Abril. Por consecuencia, ahora están los cómicos en verano como estaban sus antecesores en Cuaresma, salvo los «cómicos-chinches», que surgen en el estío, como sus «congéneres», y actúan en La Granja, en El Escorial ó en alguna otra estación veraniega.

Mientras reinan las imperiosas vacaciones, que

dijo un célebre político, entre la comiquería andante se bulle mucho, y se habla más que se bulle, acerca de las formaciones para el invierno, y hasta la Prensa toma cartas en el asunto, por virtud de las cartas que recibe de los propios interesados. De ahí que no se confirme casi ninguna de las noticias que publica...

La calle de Sevilla, y la acera de la de Alcalá, desde la esquina del Suizo á la del Banco de España, hierven de comediantes y arden en un candil los comentarios de estos señores, comentarios variadísimos, según la situación de cada cual y sus probabilidades ó inconvenientes para quedarse dentro ó fuera de las futuras compañías.

La aspiración de todo cómico provinciano es quedarse en Madrid, en un teatro «de forma», como ellos dicen. Los que menos probabilidades y esperanzas tienen de realizar este sueño dorado, este bello ideal, desahogan su impotente «rabia» relatando con la exageración y abultamiento consiguientes, sus «ruidosos» y «legítimos» triunfos en Majadahonda, Aguilas y Pozuelo de Aravaca, pasando después como lógica gradación, á quitarle el pellejo á los afortunados comediantes que, siendo insulsas medianías, «no se sabe por qué» están siempre contratados en Madrid; lo cual clama al cielo (dicen con acento trá-

gico) y revela que los empresarios de la corte no conocen sus verdaderos intereses.

Jamás los que se creen postergados reconocen el mérito de sus afortunados rivales, los cuales han formado (dicen) una pandilla para no dejar á nadie «meter la cabeza»...

Á propósito de las formaciones en vísperas de las temporadas formales, resulta de actualidad la *Epístola* de D. Tomás de Iriarte, publicada en la Cuaresma de uno de los años del último tercio del siglo XVIII, cuando sólo existían en Madrid los teatros del Príncipe y de la Cruz, que ya habían perdido el nombre de corrales y se llamaban coliseos. Dice así:

¿Nunca has pisado el suelo madrileño
durante aquellos días
de la santa Cuaresma
en que se enganchan ambas compañías?
¿No has visto cómo copian una resma
de listas que contienen
nombres, patrias y grados
de los farsantes que de fuera vienen,
como de los que salen descartados
ó de los que ajustados se mantienen?
¡Con qué curiosidad, con cuánto anhelo,
con qué parcialidades y pendencias
andan todos en varias concurrencias
por aquel manuscrito al redopelo!
El empeño es saber quién representa,

si la Anastasia queda «cuarta» ó «quinta»,
si será la Isabel «sobresaliente»,
si es «dama» la Violante ó la Jacinta;
pero ninguno averiguar intenta
si los dramas serán buenos ó malos,
ni si en los intervalos
han de ofrecer sainetes insolentes,
modelos de pacíficos maridos,
de tunos y de pillos indecentes,
ó baile de candil que acabe en palos,
ni si saldrán vestidos,
Nerón, con su palma y su casaca,
ó con sus dos relojes, Doña Urraca.

Salvo lo de «meterse» con D. Ramón de la Cruz, lo cual era una tremenda injusticia, la *Epístola* es bonita y está en carácter, no sólo para aquellos tiempos, sino también para estos, pues todos los días estamos viendo sobre la escena faltas garrafales de indumentaria, no ya en los teatros de poco fuste, sino en los de mayor importancia.

He dicho que D. Tomás de Iriarte se «metía» con D. Ramón de la Cruz, porque todo lo que escribe calificando de «insolentes» é «indecorosos» los sainetes que entonces se representaban,

modelo de pacíficos maridos,
de tunos y de pillos indecentes,

va por y contra el ilustre autor de *La casa de Tócame Roque* y de *Las castañeras picadas*, que llegó á ser la pesadilla, la obsesión de los galoclásicos, singularmente del célebre fabulista Iriarte, que llevó su saña hasta el extremo censurable de pedir á la autoridad competente que prohibiese la representación de los sainetes de don Ramón de la Cruz, por ser, á su juicio, atentatorios á la moral y hasta al buen gusto.

D. Nicolás Fernández de Moratín, que acaudillaba el bando galoclásico (jefatura que ejerció después su hijo D. Leandro), compartía con Iriarte el odio á D. Ramón de la Cruz, aunque no fuera más que por vengarse de las burlas sangrientas que éste le disparó cuando el desgraciado estreno de la tragedia *Hormesinda*. Entre las burlas de D. Ramón, merecen citarse estos dos versos:

¿No acertó Moratín en la *Hormesinda*?
Luego cuanto yo escribo es acertado.

Secundaban la campaña de D. Tomás de Iriarte y D. Nicolás Fernández de Moratín, con el mismo «ardor» y el propio «celo», todos aquellos señores que se empeñaban, aunque vanamente, en aclimatar en la escena española el frío y acompasado clasicismo francés. Y digo vanamen-

te, porque el público, por innato sentimiento, los dejaba sordos á silbidos en cuanto salían con una traducción ó con una obra original de dicho género, juzgado y condenado sin apelación; lo que prueba, entre otras cosas, el acendrado patriotismo y el buen sentido de la multitud.

Á pesar de todas las propagandas antiespañolas y del prestigio de los que las realizaban, el pueblo seguía enamorado del glorioso Teatro del siglo xvii y de todo lo que era neta y castizamente español.

Como D. Ramón de la Cruz era por aquel entonces el ídolo del público madrileño y reinaba y gobernaba en los teatros sin rivalidad posible, de ahí, de sus éxitos brillantes, de su triunfo permanente, nacía el odio feroz é implacable que le profesaban los galoclásicos y las sañudas campañas con que le honraban; pero él no tenía pelos en la lengua ni en la pluma, y devolvía golpe por golpe, llegando hasta el chistoso extremo de sacar á escena en algunos de sus sainetes las caricaturas de sus irreconciliables enemigos, lo que daba por resultado el recrudecimiento de la lucha.

Y véase lo que son las ironías del Destino, que á estas alturas patentizan palmariamente la injusticia de aquel grupo de fanáticos afrancesados:

lo único que ha llegado hasta nuestros días con verdadera consistencia de la literatura escénica de aquel período histórico ha sido el castizo y pintoresco Teatro de D. Ramón de la Cruz.

De D. Nicolás Fernández de Moratín queda la descripción, en quintillas, de una corrida de toros, y de D. Tomás de Iriarte, las fábulas literarias. Ambos pretendieron con tenaz empeño, sin poder conseguirlo, ser autores dramáticos.





DEL SIGLO XVIII

JUGAR CON FUEGO

Jugar con fuego ó pasarse de lista: tal puede decirse de la famosa comedianta María Ladvenant, que en muy poco tiempo escaló, merecidamente, los primeros puestos, y fué autora (directora de compañía) y primera dama, cuando apenas contaba veintidós años.

No contenta, sin duda, con haber hecho tan rápidos progresos en su carrera, y deseando algún nuevo privilegio ó remuneración extraordinaria (ayuda de costa, como entonces se decía), al expirar la temporada de 1764, y con fecha 22 de Febrero del año siguiente, dirigió un curioso memorial á la Junta de teatros, en el cual decía que «para librarse de muchas calumnias de que se veía insultada, y buscar el asilo de su marido y vivir con él y sus hijos, como Dios manda, en la ciudad de Valencia», rogaba se la rele-

vase de los cargos de autora y primera dama, concediéndola licencia para retirarse á dicha ciudad, donde á la sazón residía su esposo.

Creyendo la Junta que se trataba, como otras veces, de una travesura de la cómica para sacar mejor partido de su situación, decretó al margen de la solicitud:

«Esta parte diga clara y distintamente, bajo su firma, si quiere ó no incluirse (sin perjuicio de sus intereses) en las compañías de Madrid que va á formar esta Junta, respecto de que la disposición de festejos corresponde á otra inspección, y hecho, tráigase.»

A tal efecto, el escribano de comedias se personó en casa de la comedianta, la cual dijo: «Que su ánimo deliberado es no incluirse ni continuar en las compañías de Madrid que se van á formar por los señores capitulares. Esto respondió y no otra cosa, y en ello se afirmó, ratificó y firmó. De todo doy fe.—*María Ladvenant*.—*Manuel Esteban y Repiso*.»

En vista de su explícita y terminante ratificación, la Junta accedió á su «ruego», y nombró para sustituirla en su cargo de autora á Nicolás de la Calle, y en el de primera dama á la antes desposeída Sebastiana Pereira, á quien se hizo venir de Cádiz, donde entonces actuaba.

Y aquí entra lo raro y peregrino de aquel episodio. Vivamente contrariada María Ladvenant, al ver que la Junta, atendiendo á su *ruego y complaciéndola*, le reventaba su combinación, persuadida de que los comisarios ya no la tomarían en serio ni se volverían atrás de lo acordado, no se anduvo por las ramas, y se dirigió nada menos que al rey Don Carlos III con otro memorial, aún más curioso que el anterior, en cuyo escrito, después de manifestar que había querido retirarse por las calumnias que contra ella se propalaban, y para vivir en Valencia con su marido, se encuentra con la novedad de que éste regresa á Madrid, por lo cual, habiendo cesado el principal motivo de su retirada (¿?), «suplica rendidamente á S. M. se digne dar orden al Ayuntamiento para que reintegren á la exponente en su plaza de primera dama y autora, como lo ha estado hasta aquí».

También alega que «durante su ejercicio y autoría ha experimentado el público la mayor diversión, y el propio de la villa la más grande utilidad, pues en los últimos meses de la temporada, que salió la suplicante aún mal convalecida de su larga y penosa enfermedad, ascendió á más de 60.000 pesos, como consta en las cuentas».

Extiéndese en otras muchas consideraciones, encaminadas á deshacer lo que «por su voluntad» se había hecho.

El gobernador del Consejo, á cuyas manos fué, como era consiguiente, el insólito memorial, lo trasladó á la Junta con la siguiente comunicación:

«Habiendo recibido por el parte de hoy el memorial que adjunto, en nombre de María Ladvenant, que parece dirigido á S. M., le remito á VV. SS. para que, enterados de su contenido, tomen la pronta providencia que tuvieran por conveniente, procurando no haya nada que hacer sobre estos asuntos en la próxima Semana Santa.»

Como nada quedaba que hacer en cuanto á la formación de las compañías, la única y pronta providencia que tomó la Junta fué decretar la prisión de María Ladvenant, por el grave desacato cometido al dirigirse al Rey, y en la cárcel dió con sus huesos la famosa comedianta.

Aunque la Junta de teatros tomaba frecuentemente medidas de esa naturaleza, y el año antes había encarcelado á Mariana Alcázar, también cómica de fuste, produjo verdadero asombro y viva inquietud ver en la cárcel á la bella é insigne actriz, que era por entonces el ídolo del pú-

blico; pero á los señores de la Junta nada les importaban los ídolos teatrales, y, tratándose de la farándula, con altos y bajos, grandes y chicos, procedía del mismo modo; á la más leve protesta ó mínima rebelión los enviaba á la cárcel.

María Ladvenant quiso jugar con fuego y acabó por quemarse; pretendió imponerse y se pasó de lista.

Los más ramplones copleros de la villa se enseñaron cobardemente con la ilustre encarcelada, y publicaron contra ella sátiras tan indecentes como deplorablemente escritas.

Lo que prueba el odio que siempre ha inspirado el éxito feliz á los impotentes y á los fracasados.





REÑIR PARA HACER LAS PACES

Cuando yo empezaba á escribir para el teatro (y ha llovido desde entonces), le llevé una pieccita á D. José Vallés, que era primer actor, director y empresario del que fué teatro de Variedades, y estaba al principio de la calle de la Magdalena, á la izquierda, entrando por la plaza de Antón Martín.

Vallés, después de entretenerme más de un mes, dándome siempre plazos de ocho días, hubo al fin de decirme que la obrita no le desagradaba, que el asunto, desde luego, era bueno; pero que tenía que hacer en ella muchas é importantes modificaciones, y me las explicó con el mayor detenimiento y con el tono más despectivo.

Mortificado yo por el espíritu de la letra más que por la letra misma, le contesté, poniéndome á tono con él:

—Mire usted, Sr. Vallés: si hago todas las

modificaciones y reformas que usted me señala, resultará que la comedia será de usted y no mía; además, no me parecen acertadas: en esto de escribir comedias, sé yo más que usted, y lo único que le permito es que, como industrial, me diga si le conviene ó no la *mercancía* que le propongo.

Vallés se quedó atónito, asombrado, como dudando de lo que oía; la cólera se pintó en su semblante, y, en tono destemplado y alargándome el manuscrito, me replicó:

—¡Tome usted! ¡No me conviene esta *preciosidad*!

Vallés, en aquella época, era un emperador del teatro; pertenecía á la célebre *Farmacia* de Fornos, paseaba todas las tardes á caballo por la Castellana, tenía gran partido con las mujeres, y los autores de más campanillas le hacían la corte y le bailaban el agua. Figúrese el lector cómo le sentaría aquella *rociada* de un autor principiante y desconocido.

Manuel Catalina, que en aquella sazón no trabajaba en Madrid, por no tener teatro, me dió una carta para Ricardo Morales, director y empresario de Apolo, donde funcionaba una compañía de verso, de la cual formaban parte, entre otros artistas que ahora no recuerdo, Adela Za-

patero, Vicenta Sierra, Gabriel Sánchez Castilla, Enrique Sánchez de León y Ricardo Guerra. Morales leyó la carta, me pidió la obra, la dió á copiar y dijo:

—Haga usted el reparto, y pasado mañana principiarán los ensayos.

La pieza, que se titula *Llevar la corriente*, obtuvo buen éxito, y en seguida la mandé imprimir. El primer ejemplar se lo remití á D. José Vallés, con una carta que decía lo siguiente:

«Muy señor mío: Tengo el gusto de acompañarle un ejemplar de aquella obra que usted quería reformar tan radicalmente, y que, tal como estaba, se ha estrenado con gran éxito en Apolo, donde sigue representándose. Esto le demostrará que no sabe usted una palabra de literatura escénica, y le servirá de lección. De usted, afectísimo, etc.».

Sabía que me cerraba definitivamente las puertas de Variedades; pero como había otros muchos teatros en Madrid, quise darme el gusto de tomar el desquite con aquel elevado personaje cómico.

Algunos años después ya era yo—con razón ó sin ella—un autor aplaudido, que *daba dinero*, y algunas empresas me hacían el honor de pedirme obras. En ley de verdad, mi *calvario* fué corto y bastante soportable.

Por entonces fué contratada en Variedades la famosa comedianta Pepita Hijosa. Esta señora me escribió una carta, dándome una cita en su cuarto del teatro. ¡En seguida iba yo á entrar en el teatro de Variedades!

Procuré ver á la Hijosa—y la vi—en su casa. Me dijo que estaba aburrida y desorientada; que su repertorio estaba gastado; que el de otras actrices no le iba bien; que no le gustaba ninguna de las muchas obras nuevas que le habían presentado, y que, *á todo trance*, quería una obra mía, escrita expresamente para ella.

Se me hizo la boca agua y se me pusieron los dientes largos. ¡Pepita Hijosa me pedía una obra! ¡Qué honor y qué satisfacción tan grandes! Pero... ¡no podía ser; yo mismo me había cerrado las puertas de Variedades! La referí detalladamente lo que me había pasado con Vallés, y ella, sonriendo picarescamente, me dijo que la tal cuestión, sobre ser cosa pasada, no era ni podía ser un obstáculo á su propósito: había estipulado en su escritura poder aceptar las obras que le convinieran, y hasta tenía el derecho de reservarse el nombre del autor.

Inmediatamente puse el telar, y en cuatro días hilvané una pieza que se titula *Los vidrios rotos*. Al entregársela á la Hijosa (fuera del teatro, na-

turalmente), convinimos en que callase el nombre del autor, diciendo que éste se presentaría, dándose á conocer, en el primer ensayo.

El incógnito despertó en el saloncillo de Variedades una grandísima expectación, especialmente en Vallés, á quien yo había incluido en el reparto. Á los cinco ó seis días de haber entregado la obra, recibí un papelito de la Hijosa, en el cual me decía:

«Mañana, á la una y media, primer ensayo de *Los vidrios rotos*.»

Á la hora señalada entraba yo por el foro del escenario de Variedades, que estaba lleno de cómicos y de curiosos. Vallés, al columbrarme, se *comió la partida*, se vino á mí, y, estrechándome la mano efusivamente, me dijo:

—¡Hola, querido Flores! ¡Qué pieza tan bonita nos ha escrito usted! Pero, hombre, ¿por qué ha guardado usted el secreto hasta conmigo?...

Yo cometí la crueldad de contestarle:

—Por si se le ocurría á usted alguna reformita...

—¡Quién se acuerda ya de *eso*! ¡*Eso* pasó!

—¡Pelillos á la mar!

Y nos dimos un estrecho abrazo.

Por el cuidadoso esmero que puso en los en-

sayos y el cariño con que hizo la obra, conocí la sinceridad de su reconciliación y la nobleza de sus sentimientos.

Á partir del estreno de *Los vidrios rotos*, Vallés y yo fuimos los mejores amigos del mundo.

Algunos años después, cuando ya no era empresario, ni tenía caballo, ni pertenecía á la *Farmacia*, y estaba contratado en el teatro de la Comedia, donde ocupaba lugar señaladísimo, su carácter se modificó esencialmente, y despojado de la soberbia y de la vanidad que le había inspirado, sin duda, su brillante posición, resumida en su empresa, en su caballo y en la *Farmacia*, su trato resultaba encantador. Fué entonces cuando más intimé con él.

¡Cuán cierto es que se necesita más talento para *soportar* el éxito que para conseguirlo, y que hace falta una suma discreción para hacerse perdonar los favores de la suerte!...





SILUETAS Y PERFILES

FELIPE DUCAZCAL

Era Felipe Ducazcal un empresario singularísimo, único, típico, con *cosas*, que es lo que hay que tener en este país para vivir á gusto y hacer—el que las tiene—su santa voluntad, sin extrañeza y sin oposición de nadie. En cuanto un individuo logra que de él se diga: «¡Cosas de Fulano!», ya tiene carta blanca para ponerse el mundo por montera, echar por la calle de en medio y realizar, con razón ó sin ella, sin razón generalmente, cuanto le viene en gana.

Ese era el caso de Ducazcal. Se decía: «¡Cosas de Felipe!», y ya estaba explicado y disculpado todo lo que hacía. ¡Y hacía unas cosas!...

Uno de los hechos más graciosos y originales que realizó fué el siguiente: Siendo empresario de Apolo y representándose el episodio nacional titulado ¡*Cádiz!*, tuvo un disgusto con el celebra-

do actor Julio Ruiz, y, ciego y arrebatado, sin pensar en lo difícil que era sustituirle, lo echó á la calle.

Como recordará el lector, Julio Ruiz, entre otros papeles, hacía uno de negro en la citada obra; ¿quién le iba á sustituir? Un criado negro que tenía Ducazcal, que jamás había pisado las tablas de un escenario, como no fuera en las horas de ensayo ó antes ó después de la función, sustituyó, por mandato de su amo, al popular actor. Y es lo que decía el gran Felipe:

—Este ni siquiera tiene que pintarse, y, desde luego, resulta más verdad y puede *convencer* mejor que el otro.

No se apuraba por nada, y á todo encontraba salida.

Era extraordinariamente simpático, tenía verdadero don de gentes y, no intimando mucho con él, su trato, afable y pintoresco, resultaba agradabilísimo. Era hombre de claro talento natural, de agudo ingenio y vivo como una centella.

La noche del estreno del sainete en dos actos, de Ricardo de la Vega, *Juan Matías, el barbero*, ó *La corrida de Beneficencia*, hizo gala Felipe de un maquiavelismo que ya quisieran para los días de fiesta algunos de nuestros políticos de primera fila.

Desde que se empezó á ensayar aquel sainete venía Ducazcal oyendo decir que el primer acto era muy superior al segundo, lo cual era una lástima, porque podría suceder que, obteniendo un gran éxito el acto primero, terminase la obra en frío ó tal vez en fracaso completo.

Los que tal opinaban tenían razón: sucedía con esa obra lo mismo que con *La función de mi pueblo*, también de Ricardo de la Vega, que tiene un primer acto hermosísimo, muy superior al segundo.

Llegó la noche del estreno—en Apolo—de *Juan Matías, el barbero*, y Felipe estaba inquieto y desazonado por la opinión que tan repetidamente había oído respecto á la inferioridad del acto segundo. El primer acto alcanzó un éxito brillante, excepcional, digno de la justa fama del insigne sainetero; pero quedaba el rabo por desollar, como se dice vulgarmente. En opinión de los que conocían la obra, el haber gustado tanto el primer acto era un peligro cierto para el segundo...

—¡Maldita sea mi suerte!—exclamó Felipe. Y quedó pensativo y como anonadado. Pasado el intermedio, al dar luz á la batería para empezar el acto segundo, Ducazcal se lanzó al prosce-
nio por un lado del telón, hizo señas á la orquesta

de que no empezara, y, dirigiéndose al auditorio, habló de esta manera:

—Respetable público: Acabo de saber que en una taberna, cerca de aquí, y por enemigos míos, se ha fraguado un complot para gritar el acto que va á empezar y echar abajo la obra, no obstante el gran éxito del acto primero. Yo no tengo la culpa de que Dios me proteja, y estoy en el deber de prevenir al público sensato, que tanto me favorece.

El *respetable* aplaudió á Felipe, que se retiró modestamente á los bastidores, después de inclinarse con el mayor gesto de resignación que pudo encontrar.

Como de sobra habrá comprendido el lector discreto, ni había tal complot ni el empresario había recibido aviso de ninguna clase. Fué una travesura, una estratagema para hacer pasar sin protesta, y aun con aplauso, el acto segundo. Como se verificó, No queriendo ningún espectador pasar por *reventador* y enemigo del empresario, todo pareció bien; se extremó la nota de la benevolencia y, en resumidas cuentas, aparentemente gustó el acto segundo tanto como el primero, y el éxito total fué magnífico, que era lo que se trataba de demostrar.

Era audaz y atrevido en grado máximo y tenía

las más singulares iniciativas, profesando y practicando la teoría de que «el que no se arriesga, no pasa la mar».

Por el resultado feliz que tuvo, he de relatar aquí, como terminación de estos ligeros apuntes, una de las iniciativas del gran Felipe, y para la cual tenía, necesariamente, que contar conmigo.

En los primeros días de Julio de 1886 ensayaba yo en el teatro Felipe (situado junto á la puerta del que fué Jardín del Buen Retiro) una zarzuela titulada *El oro de la reacción*, con música del ilustre maestro Fernández Caballero, de grata memoria.

Una tiple que tomaba parte en mi obra, por unos amores contrariados con un actor de aquella compañía, intentó suicidarse, y, al efecto, se tomó unas cuantas cajas de cerillas. No consiguió su propósito; pero quedó bastante enferma, y, por consiguiente, se suspendieron los ensayos de *El oro de la reacción*.

Dos ó tres días después de tal acontecimiento, me citó Ducazcal á tomar café con él en aquella especie de jardinillo que servía de vestíbulo á su teatro, y en cuanto me echó la vista encima, me habló de esta manera:

—Oiga usted; hay en la compañía una meritoria que me han recomendado mucho y que

tiene grandes condiciones, según dicen. ¿Por qué no le reparte usted el papel de la Fulana?

—¿Está usted loco? ¿Voy á repartirle á una meritoria el papel de una primera tiple?

—Por probar, nada se pierde. Si esa muchacha sirve, se estrena la obra, y si no sirve, se espera á que la Fulana se ponga bien, ó se contrata otra tiple. Yo lo hago porque estrene usted antes.

Como era tan sencillo, y tan lógico, y tan práctico lo que me proponía, accedí á ello.

Aquella jovencita meritoria, que jamás había pisado las tablas y que estuvo inimitable, como una actriz consumada, en *El oro de la reacción*, era... Loreto Prado.

La audaz iniciativa de Felipe Ducazcal anticipó la salida al teatro de la incomparable actriz, que es desde entonces, justificadamente, ídolo del público madrileño.

Era mucho hombre Felipe Ducazcal. Ni se ahogaba en poca agua, ni para él había obstáculos insuperables. Antes y después de su muerte se le ha discutido mucho.

Como cada uno habla de la feria según le va en ella, yo sólo puedo decir que jamás tuve con él el menor rozamiento, que nos tratamos siempre con el mayor afecto y que me dispensó atenciones y favores que no he olvidado.



MERITORIO AMOROSO

Por una mal entendida economía existen los meritorios en los teatros. Eso de tener actores de balde encanta á los empresarios. Nada tan cierto como el dicho vulgar de que «lo barato es caro». Tratándose de los meritorios, hay que ir más allá, porque ofreciendo gratis su trabajo, resultan, generalmente, más caros que los cómicos retribuídos. Esto se demuestra fácilmente.

Los meritorios, como no ganan nada, á nada se comprometen y á veces ponen en grave apuro á las empresas. Por ejemplo (y se han dado varios casos), cuando un meritorio toma parte en la representación de una obra, y, bien porque tenga otra cosa que hacer ó ya porque se le olvide, no parece por el teatro á la hora anunciada y hay que sustituirle repentinamente, cosa no siempre fácil y hacedera; como no tiene sueldo, no es posible imponerle una multa; y si se le des-

pide tampoco pierde nada, porque ya lo recibirán en otro teatro.

Muchos meritorios lo son única y exclusivamente por entrar de balde en el teatro, engañando de paso á su familia, que no ha podido hacerle estudiar una carrera ó aprender un oficio: vago de profesión, sin vocación artística de ninguna clase, le encanta, sin embargo, la vida nómada de la farándula, y en ella se cuela de rondón como uno de tantos cuya principal aspiración estriba en librarse de un trabajo manual ó de un estudio serio.

Hay también meritorios, y yo los he padecido de este género, que en cuanto se les reparte un papel de alguna importancia, el mismo día de la función, cuando ya se ha fijado el cartel, salen con la canción de que tienen la levita ú otra prenda cualquiera empeñada, ó que no tienen frac, ó que necesitan indispensablemente tal ó cual cantidad. Y hay que darles lo que piden ó suspender la obra para ensayarla de nuevo. Total: que los meritorios son perjudiciales por muchos conceptos... salvo contadas excepciones.

Cuando yo me encargué de la dirección artística del teatro Lara, indiqué la conveniencia de prescindir de los meritorios, cosa que no pude conseguir, en primer lugar, porque llovieron so-

bre mí las recomendaciones, algunas de las cuales no podía en modo alguno desatender; y como á la empresa le gustaba y aceptaba sus inconvenientes, me dije: «Adelante con los faroles».

Un año, cuando sólo faltaba poco más de un mes para acabar la temporada, se me presentó un joven muy bien portado y de figura distinguida con la pretensión de ingresar en la compañía como meritorio. Traía una recomendación eficaz de un entrañable amigo mío, y no podía decirle redondamente que no; pero le dije que aplazara su ingreso para la temporada siguiente, porque, á la altura en que nos encontrábamos, tenía ya todo el trabajo dispuesto y no podía repartirle ningún papel en lo que restaba de temporada. Á lo cual me contestó que se conformaba con no trabajar en lo que quedaba del año cómico, y que su aspiración por el pronto se reducía á que le permitiese asistir á los ensayos y á las representaciones, porque, de ese modo, aunque no practicase, podía aprender algo.

Como por su indumentaria y su distinción no podía creer que lo que buscaba, como tantos otros, era entrar de balde en el teatro, creí en su vocación y le otorgué lo que me pedía.

Desde el día siguiente, aquel joven no faltó á ningún ensayo ni á ninguna representación. Iba

el primero y se marchaba el último. Y, cosa rara: jamás presenciaba un ensayo ó una representación desde la sala. Sin duda para percibir el efecto desde más cerca, estaba siempre en el escenario.

Llegué á persuadirme de que el nuevo meritorio tenía una afición loca por el arte de la escena; y como tenía una gran figura de galán joven y me parecía, además, hombre de talento, resolví protegerle y sacarle del montón anónimo antes de finalizar la temporada. Al efecto, busqué una comedia con un gran papel de galán joven y se lo repartí.

El día siguiente, á cosa de la una de la tarde, cuando yo entraba en el teatro, el meritorio se me acercó y me dijo misteriosamente:

—Tengo que hablar reservadamente con usted.

—Vamos á mi despacho.

Yo creí que el hombre, al encontrarse con un papel de importancia, quería decirme que no se atrevía á representarlo, ó bien que deseaba que yo le explicase el carácter del personaje y el modo de interpretarlo. De ningún modo podía figurarme ni remotamente lo que resultó luego.

Sentados frente á frente en mi despacho, el joven meritorio habló de esta manera:

—Mucho y muy de veras le agradezco á us-

ted el interés que se ha tomado por mí y su buen deseo al repartirme este papel, que tengo el sentimiento de devolverle. Yo no tengo ninguna afición al teatro; y aunque la tuviera no podría ser actor, porque mi familia no lo consentiría. Mi padre, que viene á este teatro casi todas las noches, si me viera salir á escena era muy capaz de armar un escándalo y de interrumpir la representación. Ruego á usted que me perdone, y ahí tiene usted el papel.

Y lo dejó sobre la mesa. Yo me quedé atónito, y por el pronto no sabía qué contestarle. No acertaba á explicarme la inexplicable conducta de aquel joven. Un tanto repuesto de la sorpresa y del asombro que me había producido aquella salida de tono, hube de contestarle:

—Como usted comprenderá, su insólito proceder necesita una franca y categórica explicación. Si usted no tiene afición al arte dramático, ni puede ser actor, aunque la tuviera, ¿por qué ha pretendido con tan tenaz empeño, ser meritorio de este teatro?

—Porque presumía—y en eso ha fallado mi cálculo—que estando como estamos al final de la temporada, no podría usted ya repartirme ningún papel y lograría mi objeto sin llegar á esta explicación.

—Ahora lo entiendo menos. Si su deseo era que no le repartiese ningún papel, y con eso lograba *su objeto*, ¿qué objeto es ése, y por qué, repito, ha querido usted ser un meritorio *pasivo*? Esto es lo que ha de explicarme.

Después de un momento de vacilación y poniéndose más colorado que un pimiento... colorado, el hombre me abrió su corazón en la forma siguiente:

—Porque... estoy perdidamente enamorado de la primera actriz.

—¿De la Pino?

—De la Pino. Estoy loco por ella.

—Preciso es confesar que tiene usted buen gusto.

—Perdóneme usted, señor director; pero es el único medio que se me ha ocurrido para acercarme á esa mujer.

—Bien, hombre, bien. En el terreno del amor yo lo disculpo todo, y su estratagema me divierte, porque me revela un nuevo ejemplar en la fauna del teatro: el meritorio amoroso. Y dígame: ¿á qué altura está usted en sus pretensiones? ¿Le ha declarado usted su atrevido pensamiento?

—No, señor, todavía no: no me atrevo; pero ella sabe, seguramente, que la adoro: con los

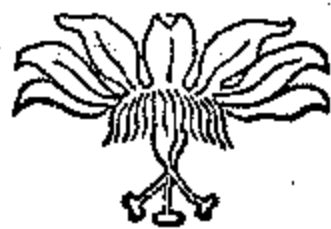
ojos se lo he dicho muchas veces, y, además, ya conoce usted lo que dice el clásico:

¿Qué mujer, siendo mujer,
ignora el amor que inspira?

—No se fíe usted, sin embargo, porque también han dicho los clásicos y los románticos y cuantos se precian de conocer el alma de la mujer, que ésta desdeña generalmente á los tímidos, que prefiere siempre y en toda ocasión á los atrevidos, y, finalmente, que de audaces es la fortuna. Á toda mujer que á uno le gusta se debe uno declarar: la que no puede acceder á nuestro deseo, al menos agradece la declaración. Esto es axiomático.

Acepté sus explicaciones y la devolución del papel y no volví á ocuparme de aquel asunto. Pocos días después de nuestra singular entrevista terminó la temporada. Al comenzar la siguiente el meritorio amoroso no se presentó.

¿Se declaró ó no se declaró á la Pino? Lo ignoro; y como comprenderá el lector discreto, me abstuve de preguntar nada acerca de tan delicado asunto á la ilustre y gentil artista.





LA PREVIA CENSURA

La previa censura, que es siempre un atropello contra la primera de las libertades humanas, resulta una arbitrariedad de todo punto intolerable cuando cae en malas manos ó se deja influir del espíritu de secta.

En la temporada cómica de 1801 á 1802 (período álgido de nuestra decadencia teatral), un mediano literato, D. Juan Francisco Pastor, trajo la comedia francesa en tres actos, de Collin d'Harleville, titulada *Les mœurs du jour*, conservando el título del original; pero no había contado con la huésped, es decir, con el censor, que lo era entonces el *famosísimo* D. Santos Díez González, galoclásico furibundo, el cual no se limitaba á rechazar ó á aprobar las obras—su única misión, sino que, frecuentemente, con una petulancia ofensiva, se permitía *colaborar* con el autor, corrigiendo y hasta reformando fundamentalmente lo que le venía en gana.

En la traducción mencionada, al censor no le agradó el título, y siguiendo su costumbre de enmendar la plana á los autores, en vísperas del estreno puso á la obra el rótulo de *Dime con quién andas y te diré quién eres*, en lugar del que tenía. Al enterarse del cambio D. Juan Francisco Pastor, puso el grito en el cielo, y recurrió contra la censura, diciendo, entre otras cosas, que el título que se había puesto á su traducción era *despreciable, bajo, ridículo é indecoroso*.

Ni tanto ni tan calvo. El traductor se ponía á su vez en ridículo por la forma de su reclamación. Acaso el título no fuera apropiado á la índole de la comedia, y de todas suertes el censor cometía un abuso intolerable; pero ¿dónde está lo despreciable, bajo, ridículo é indecoroso de la frase hecha á que apeló D. Santos Díez González, metiéndose en terreno para él vedado?

La conducta del censor era inadmisible por arbitraria y tiránica; pero el traductor, en cuanto á las luces de su inteligencia, también dejaba bastante que desear.

Para solucionar el conflicto—porque lo hubo—los que actuaron de árbitros y amigables componedores, propusieron—y así se acordó—que la obra se titulase *La Sofía*, nombre de la protagonista en el original francés... ¡y que no aparecía

en la versión castellana!... Se ve con toda claridad que los que acordaron ese título no conocían la traducción y arreglo del Sr. Pastor, y es muy raro que ese señor, tan *escrupuloso* y tan irascible, se conformase con tal anomalía...

Poco después, á otra traducción y arreglo de la misma obra, se le adjudicó el título de *La Sofía ó los peligros de una corte*. Esta traducción es algo mejor—no mucho—que la primera; pero... ¡tampoco hay en el reparto ninguna Sofía!

En la Biblioteca Nacional hay otro manuscrito de esa misma comedia con el título de *Los peligros de la corte*. En este tercer arreglo—y al parecer último y definitivo,—*La Sofía* ha sido suprimida, sin duda por su pertinaz ausencia. ¡Ya era hora!

Según el *Memorial Literario*, que llevaba la batuta de la crítica teatral, el original francés vale muy poco, y menos aún las traducciones, singularmente la de D. Juan Francisco Pastor. ¡Se comprende!

Los demás periódicos fustigaron también con mucha dureza la citada producción, que era—decían—de lo más pesado, falso y soporífero que puede imaginarse, emprendiéndola de firme con los traductores y arregladores que, á su juicio, habían agravado las deficiencias del original.

¿Cómo y por qué el insigne actor Isidoro Máí-

quez, que tenía cierta cultura literaria, aceptó esa obra, la interpretó con cariñoso esmero y la incorporó á su repertorio, no obstante su endebles y la unánime y agria reprobación de la crítica periodística? Por la misma razón que ahora se representan algunas obras notoriamente malas; porque el primer actor (Máiquez), tenía en *La Sofía* un papel de mucho lucimiento.

Es la historia eterna é invariable. Como el actor encargado de aceptar una comedia vea en la misma un papel de los que llaman *agradecido* y se lo puede apropiarse, la admisión es segura y seguro su estreno, por mala que sea.

Es lo que ellos dicen:

—¡A qué está uno!





LA VERDAD EN EL TEATRO

CONVENCIONALISMOS NECESARIOS

Se ha hablado mucho y se ha escrito más que se ha hablado—abarcando la literatura y el arte del actor—acerca de la verdad y de la naturalidad en el teatro, y, entreverados con algunos juicios discretos, se han formulado muchos desatinos, siendo uno de los mayores el afirmar de plano que las comedias no se deben escribir en verso, porque en la vida real nadie se vale de esa forma de expresión... ni se hace una redondilla para pedir un vaso de agua.

Tampoco vive nadie en casas de lienzo ó de papel, ni hay quien hable por boca del apuntador..., ni quien cometa otras muchas falsedades que constituyen la verdad convencional del teatro.

El arte es forma, ante todo y sobre todo; cuanto más bella sea ésta, mejor; y como el verso (no

siendo modernista) es siempre más bello que la prosa, de ahí que sean preferibles—siempre que el asunto lo permita—las producciones escénicas en verso. Lo de que el verso es incompatible con la verdad teatral, son voces que han hecho correr los pavos que sólo saben escribir en prosa.

Si los aludidos pavos tuvieran razón, habría que borrar todo el teatro del siglo xvii, que es nuestra mayor gloria, y lo mejor de la dramática del xix.

También se ha pretendido reflejar la verdad escénica «comiendo de verdad» cuando la situación lo requiera. Recuerdo á este propósito que cuando Emilio Mario ponía en escena *El amigo Fritz*, anunciaba en el cartel y en los periódicos que la comida del primer acto sería servida por Lhardy, y era de notar el regocijo del público cuando se destapaba la sopera y se veía el vaho que salía de la misma... ¡Como si aquellos espectadores no hubieran tomado nunca sopa caliente...! Estoy firmemente persuadido de que *El amigo Fritz* dió más entradas de las que buena-mente merecía, por ver comer á los actores y por ser la comida de Lhardy.

Creo que el verdadero arte consiste en fingir que se come, llegando á producir la ilusión de la

realidad... como se finge un envenenamiento, una puñalada y hasta una muerte.

Cuanto á la naturalidad, muchos actores, casi todos los que intentan practicarla, la confunden con la frialdad, que es un amaneramiento... por la otra punta.

A propósito de la naturalidad, recuerdo un hecho que viene á ser la salsa de estas ligeras consideraciones.

Doña Emilia Dansánt era una excelente característica de los tiempos del gran D. Julián Romea. En los últimos años de su vida artística, y ya en edad muy avanzada, se dormía frecuentemente en los ensayos, y hasta en la representación de algunas obras.

Actuando en el antiguo Salón-Eslava, se durmió en escena una noche durante el estreno de una comedia. La situación era la siguiente:

La actriz estaba sentada en una butaca de alto respaldo, mientras el galán joven (que era Gerardo Peña) refería una larga historia. En lugar de oír á su interlocutor, la Dansánt, se durmió profundamente.

El autor, que estaba entre bastidores, se percató en seguida y se quedó más muerto que vivo. El público que aún «no había entrado» en la obra, la «reventaría», seguramente, en cuanto el

galán joven terminase su relación y la acción quedase paralizada y la escena muda...

¡Horrible ansiedad...!

Peña, que se había hecho cargo del peligro, en cuanto acabó su relación, exclamó:—¡Se ha dormido! Y cogiendo á la Dansánt por un brazo, la sacudió fuertemente. Doña Emilia se despertó azorada, súbitamente se dió cuenta de la situación é hizo un aspaviento tan cómico y un gesto tan grotesco y expresivo, que provocó la hilaridad y el aplauso del público, un aplauso nutrido y prolongado que salvó la pieza.

Al día siguiente dijeron los periódicos que la Dansánt, actriz de la buena escuela y discípula del gran Romea, se había despertado con una naturalidad asombrosa, que «aquello» era la verdad misma...

¡Y tan verdad como era!

El autor corrigió su obra para las sucesivas representaciones, pero ya «el despertar» de la característica no hacía el efecto de la primera noche.

¡Es tan difícil hermanar la verdad con el arte...!





LOS QUE FUERON

JULIÁN GAYARRE

No voy á trazar la biografía del insigne é inolvidable cantante, que tantos días de gloria dió á la escena española: ni lo consiente el espacio de que puedo disponer ni, por otra parte, habría ninguna novedad en contar lo que sabe el público desde hace mucho tiempo. Voy solamente á referir algunas anécdotas que pintan el carácter singular de aquel hombre extraordinario.

Gayarre era altivo y hasta soberbio con los poderosos, y benévolo, indulgente y asequible con los humildes. Por los desgraciados sentía una compasión muy parecida al cariño, y en muchas ocasiones demostró, con la elocuencia de los hechos, que era hombre de grande y generoso corazón.

Actuaba en Barcelona y era objeto (como lo fué siempre desde el principio de su carrera) de

frenéticas ovaciones; el público lo adoraba. Paseando una tarde por la Rambla, vió parado en una esquina á un pobre hombre que, al propio tiempo que *rascaba* un viejo y desafinado violín, cantaba *desesperadamente* una pieza de ópera. Nadie le hacía caso, por más que se desgañitaba...

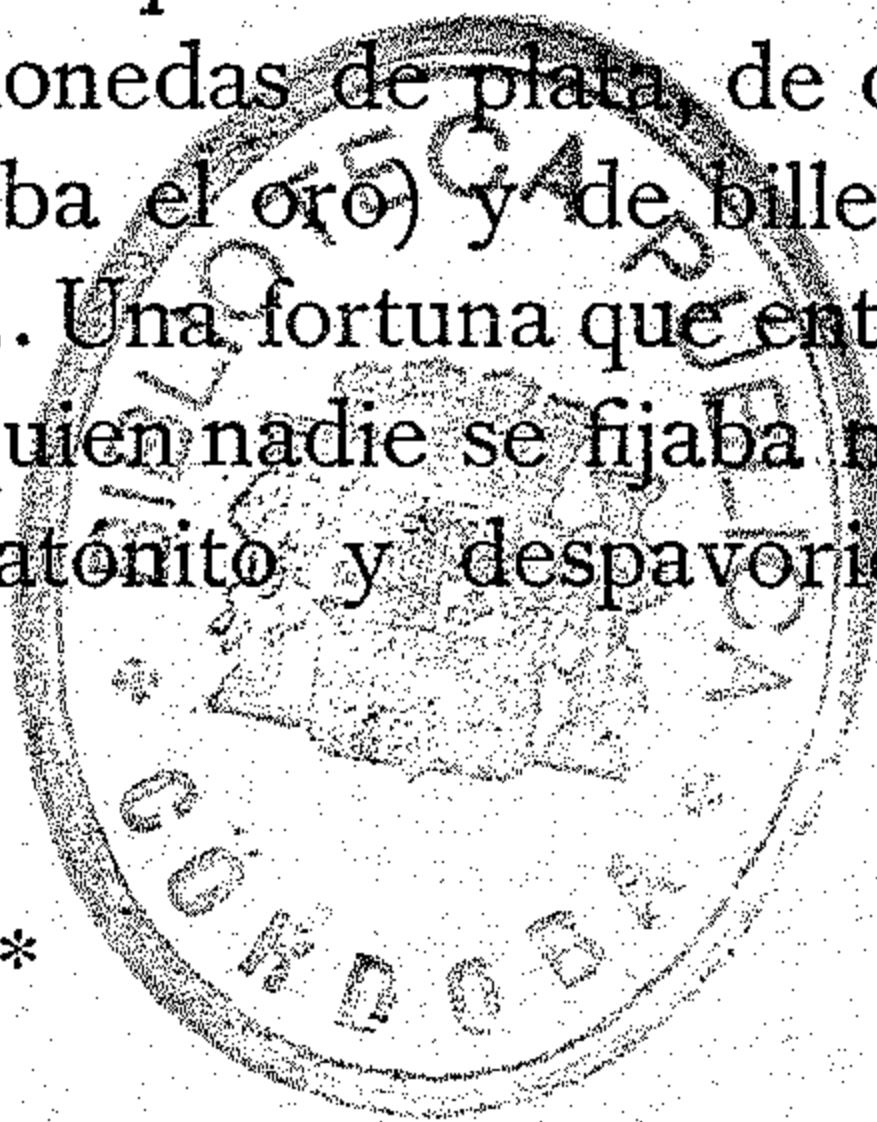
El incomparable tenor reparó en aquel pobre diablo, vió su cara de hambre, y la compasión invadió su alma; se colocó á su lado y le dijo imperativamente:

—¡Cállese usted!

El hombre cerró el pico y Gayarre comenzó á cantar una de sus piezas favoritas...

En pocos momentos se reunió en torno del cantante sin rival un inmenso gentío. Al terminar su canto resonó un aplauso formidable; Gayarre se quitó el sombrero é imploró la caridad pública. Excusado es decir que el sombrero casi se llenó en seguida de monedas de plata, de oro (entonces todavía circulaba el oro) y de billetes de Banco. ¡Una fortuna!... Una fortuna que entregó al pobre hombre en quien nadie se fijaba media hora antes, y que, atónito y despavorido, creía estar soñando.

*
*
*



Hace muchos años, una madrugada del mes de Agosto, á cosa de la una y media, apareció Gayarre en la terraza del Gran Casino de San Sebastián, donde tomaban el fresco unos cuantos amigos suyos.

Había cenado en un hotel de la Concha, residencia veraniega de una fastuosa y elegante dama aristocrática. Después de la cena le habían pedido que cantase alguna *cosita*, y él se había negado á ello. Le molestaba mucho que le invitasen á comer sólo para oírle cantar. Cuentan que en cierta ocasión le dijo á cierto duque, contestando á la obligada é inevitable petición al final de todo banquete á que asistía:

—¿Es que quiere usted cobrarme el cubierto?

No me consta la autenticidad de esta versión, pero, si no es cierta, merecía serlo.

La noche á que me refiero, como de costumbre, se había negado á cantar en el hotel á que queda hecha referencia. Después de charlar un rato con sus amigos y ya más de las dos de la madrugada, unos y otros abandonaron la terraza del Gran Casino, y todos juntos se pronunciaron en retirada.

En pleno *boulevard*, sin previo aviso, Julián Gayarre empezó á cantar, haciendo gala y aun derroche, de sus maravillosas facultades. No bien

hubo empezado á cantar el rey de los tenores, cuando, como por ensalmo, se llenaron de gente (algunos en ropas menores), los balcones de ambas aceras del *boulevard*.

El espectáculo era curioso, pintoresco y sugestivo.

Cuando el asombroso cantante echaba el resto en *fermatas* y *fiorituras*, surgió un sereno, el cual, todo indignado, reprendió agriamente á Gayarre, por turbar con *sus voces*, á tales horas, el sueño de los vecinos de aquella calle, amenazándole con detenerle si no se callaba: él no podía consentir tamaño escándalo.

Gayarre y sus acompañantes *ovacionaron* al sereno, y todos se echaron á pensar de qué materia estarían formadas las orejas de aquel apreciable y celoso funcionario nocturno...

*
* *

Actuando en Petersburgo, se presentó una noche en su cuarto del teatro un oficial del Ejército, y le dijo que el Emperador le *ordenaba* que fuese tal día á cantar á Palacio. Gayarre le contestó:

—Dígale usted al Emperador que tal vez no

pueda ir, porque temo que ese día me voy á poner enfermo.

Tan rara contestación le chocó mucho al Zar de todas las Rusias; y como alguien le explicase lo que él no había comprendido, enmendó su falta con el siguiente nuevo recado:

—S. M. el Emperador ruega al egregio artista Sr. Gayarre, le dispense el favor y el honor de ir á cantar tal día á su Palacio, si en ello no tiene inconveniente.

—Dígale usted á S. M. —contestó Gayarre— que en ello tendré grandísimo gusto, que me honra con tal distinción, y que no faltaré el día que me señala.

De esta última anécdota se infiere que Julián Gayarre, además de ser el primer tenor del mundo, era un hombre dignísimo, altivo y hasta soberbio con los poderosos, y benévolo, indulgente y asequible con los humildes.





INOCENCIA PRIMITIVA

ESPECTADORES DE BUENA FE

Son los que toman al pie de la letra, y como indiscutible realidad, la ficción escénica; los que en todo melodrama insultan al traidor y hacen que el galán joven de *Carlos II el Hechizado* mate varias veces al aborrecible padre Froilán; los que de viva voz toman parte en algunas situaciones dramáticas cuando los inocentes corren graves riesgos, y los que creen ciegamente en el desinterés y la virtud de la costurera que se muere de hambre en una guardilla por no aceptar las comodidades y el lujo que le ofrece un marqués libertino, riquísimo y guapo.

Es incontable el número de las personas que no tienen ni remota idea de lo que es el teatro, no sólo en las clases humildes de la sociedad, sino también en otras más elevadas clases. Hay muchos ejemplos que lo prueban.

Poco después del estreno de *A fuerza de arrastrarse*, que se verificó en el Español el 7 de Febrero de 1905, su ilustre autor, D. José Echegaray, nos contó una noche en el saloncillo de dicho teatro, que un amigo suyo, después de darle la enhorabuena por el éxito obtenido, le dijo:

—Esa Nieves Suárez me ha parecido una muchacha muy lista, muy graciosa y de mucho talento. Nunca se corta, para todo tiene contestación; y, ¡qué ocurrencias tan oportunas y tan agudas las suyas!

Cuando D. José manifestó á su amigo que los cómicos no dicen más que lo escrito por el autor (cuando estudian sus papeles, debo añadir), y que, por tanto, las ocurrencias de Nieves Suárez no eran de ella, sino de él—de Echegaray,—el hombre se mostró altamente sorprendido. Siempre había creído que el autor traza el plan de la obra, dispone las entradas y salidas de los personajes, explica su pensamiento á los actores, y que éstos, una vez en escena, hablan por su cuenta y riesgo, con arreglo á las instrucciones que han recibido... ¡Por eso le parecía Nieves Suárez tan lista, tan graciosa, tan oportuna y tan aguda, en *A fuerza de arrastrarse*!...

¡Qué fácil y cómodo sería el oficio de autor

dramático practicado como lo entendía aquel buen señor, y qué difícil y arriesgada la profesión de comediante!...

.....

Juana Rayero, una excelente y hacendosa mujer, que ha sido mi patrona más de veinte años, que no sabe leer ni escribir, y que en 1880 no había ido ni una sola vez al teatro, en fuerza de oír hablar de una obrilla mía, á la cual dió el público una importancia inmerecida, siendo yo el primer sorprendido con aquel éxito *extraordinario*, cayó en la tentación de ver la tal comedia, y, al efecto, me pidió unas entradas para ella y su familia. Se las facilité inmediatamente, y se instalaron una noche en el anfiteatro principal de Lara.

Al día siguiente Juana se hacía lenguas acerca de lo que se había divertido en el *treato*. Aseguraba que jamás había pasado un rato tan delicioso, y quiso ver mi obra por segunda vez. Lo cual que le chocó que sucediera lo mismo que en la primera.

Al cabo de unos tres meses, sirviéndome un día el almuerzo, me interrogó:

—Diga usted, D. Francisco, ¿se casó por fin don Ignacio con doña Angustias?

Intenté recordar aquellos nombres, y al poco respondí:

—No sé de quién me habla usted.

—De aquel señor vizcaíno que en casa de un sobrino suyo se encontró con una señora extremeña, muy graciosa, con la cual volvió á encontrarse luego en un colmado, donde se armó una *juerga* de cante y baile, «que temblaba el misterio»; la señora tenía un sobrino medio tonto, también muy gracioso, que no paraba de decir: «¡Córcholis! ¡Córcholis!...»

—¡Ah! ¡Ya caigo! No se han casado todavía; pero ya se han tomado los dichos. ¡Qué buena memoria tiene usted!...

Juana se refería á los principales personajes que figuran en *De Cádiz al Puerto*, y que, por cierto, interpretaban deliciosamente Balbina Valverde, Antonio Riquelme y Julianito Romea Del' Pas. La exquisita naturalidad de aquellos grandes actores contribuyó, indudablemente, á que Juana tomase la ficción por realidad. No quise sacarla de su error. ¿Para qué hacerla sufrir un desengaño más?

El caso de Juana es muy general. Como dejo dicho, es incontable el número de personas que no tienen ni remota idea de lo que es el teatro.

En cierta ocasión, un amigo y compañero de oficina de Ricardo de la Vega (Vega fué empleado del Gobierno), le preguntaba después de

asistir á la representación de una obra suya:

—Diga usted, Ricardo: ¿Le pagan á usted algo por representar esa obrita?

La *obrita* era nada menos que *Pepa la frescachona*. El insigne sainetero contestó:

—No, señor. Por el contrario; los autores pagamos á las empresas porque representen nuestras obras... para darnos tono.

¿Para qué entrar en inútiles explicaciones?





DEL PASADO

REPARTO EQUITATIVO

Aquello de que son muchos los llamados y pocos los elegidos, es perfectamente aplicable á la común denominación de los cómicos actuales. Hoy ya, por propia voluntad—que no por el fallo del público,— todos son primeros actores. En rigor de verdad puede que no lleguen á seis los que, en justicia, merecen ese título, si se entiende por primer actor el que aborda, en primera línea y con igual fortuna, todos los géneros, como, por ejemplo, Antonio Vico, que interpretaba, respectivamente, y con la misma perfección, Cid Rodrigo de Vivar y el Don Valeriano de *La levita*, *Los amantes de Teruel* y *El padre de la criatura*; que lo mismo hacía reir que llorar, y que «convencía» de igual modo en un galán joven que un papel de carácter anciano.

¿Quiénes son en la actualidad los primeros ac-

tores como D. Antonio Vico, D. José Valero, don Julián Romea, D. Fernando Ossorio y algunos otros de «los que fueron» y que hoy escapan á mi ya cansada memoria? Pocos, muy poquitos. Sin embargo, nunca hubo tantos primeros actores (de nombre) como ahora.

Con esa exaltación de la propia vanidad es totalmente imposible la existencia de una compañía disciplinada, y ardua y arriesgada la tarea de repartir una obra equitativamente y con sentido común. Ninguno de esos actores, que se llaman primeros, quieren aceptar, por razón de categoría, un papel corto y de poco lucimiento. De donde resulta que en las compañías cuyos presupuestos son más crecidos, porque tienen mayor número de primeros actores, apenas si puede realizarse un conjunto regular, porque no hay quien interprete con lucimiento los segundos y terceros papeles.

—Yo no le hago un segundo papel á Fulano— dicen todos y cada uno de los «primeros» de la última hornada. ¡Y así salen las obras!...

Hace algunos años se realizó en Madrid el bello ideal del teatro moderno. Durante varias temporadas se formaron las compañías para un determinado teatro, sin marcar en los contratos categorías ni clasificaciones: no había más que

actrices y actores, con la obligación de aceptar los papeles que les repartiese la dirección. Y se daba frecuentemente el caso de que una actriz—ó un actor—que hacía en una obra el primer papel, salía en otra á desempeñar un papel secundario... ó que lo parecía, y que bien interpretado resultaba importante.

Que fué lo que sucedió, entre otros muchos ejemplos que pudiera citar, con el reestreno del sainete de Javier de Burgos, *Las visitas*. Hay en ese sainete una criada que, porque sólo interviene en las dos primeras escenas, se le había repartido siempre á una racionista; no hacía, naturalmente, ningún efecto, y empezaba la obra con una languidez desesperante. En el reestreno á que aludo hacía ese papel de criada Rosario Pino, que ya era—por el voto público—tan primera actriz como ahora; producía un efecto maravilloso, la llamaban á escena dos ó tres veces entre grandes aplausos, y empezaba el sainete con una fuerza enorme, que agrandaba el éxito considerablemente.

En aquel teatro y por aquella compañía—de grandes artistas «sin clasificación»,—se realizaba constantemente un conjunto perfecto, del que guarda el público grata memoria, y durante algunos años no se dió el caso de la más leve re-

beldía al repartir una comedia; bien es verdad que allí no había irritantes privilegios y brillaban por igual, según sus méritos, justamente aquilatados, todos los artistas. Por eso aceptaban sin protesta la saludable dictadura de aquella dirección...

El ideal del teatro moderno es la mayor perfección posible en el conjunto de las representaciones teatrales, y ese conjunto es cada vez más imposible (salvo alguna honrosa excepción) con la nube de primeros actores que se nos ha echado encima. Hay que acabar con esa plaga mediante una severa y escrupulosa selección...

¡Y dicen que lo que abunda no daña! La abundancia, la plétora de primeros actores, trae á mi memoria una anécdota que he de referir á los lectores, porque creo que encaja en el asunto que motiva estas líneas.

Vivía yo en Málaga, tenía diez y siete años, y era ya muy aficionado á la literatura y al teatro, por lo cual acepté con júbilo el cargo de director de una Sociedad que se titulaba Los Hijos de Talía.

No sospechaba yo, ni por asomo, lo que aquellos «hijos» me iban á dar que hacer. Al intentar repartir la primera comedia, surgió la primera dificultad. Todos aquellos aficionados (como los có-

micos de ahora) se consideraban primeras partes... y me devolvieron todos los papeles cortos. Hice nuevo reparto, y me sucedió lo mismo: no había medio.

Por no dimitir un cargo que tanto me gustaba (y me envanecía), apelé á un recurso «ingenioso», mediante el cual ya no encontré el menor obstáculo para repartir las comedias y todos estaban contentos y satisfechos, porque, á partir de aquellos primeros tropiezos, añadía versos de mi cosecha á los papeles cortos... y todos resultaban largos. Por ejemplo, salía un criado á decir «la señora está servida», y endilgaba una descripción del «menú»; salía un cartero, y hablaba del servicio de Correos..., y así sucesivamente, según la «calidad» del personaje. ¡Y todos contentos!

Véase de qué manera tan «sencilla»; antes de soñar siquiera en ser autor dramático, «colaboré» con Bretón de los Herreros, Narciso Serra y otros gloriosos autores...

Brindo el procedimiento á los directores de compañía donde abundan los primeros actores de la última hornada.





DE AYER Á HOY

Paréceme de indudable interés, por lo que he de decir luego, procediendo por términos de comparación, la reproducción del siguiente documento literario, del tiempo viejo. Trátase de la dedicatoria de una obra escénica, y dice á la letra:

«Á LA APRECIABLE ACTRIZ

SEÑORA DOÑA BÁRBARA LAMADRID DE SALAS

»A usted ofrezco, amable Barbarita, esta última producción de un talento pobre y debilitado por la enojosa y tenaz enfermedad que hace algún tiempo ataca mis nervios y mi cerebro.

»La desconfianza que me caracteriza, aumentada por tales antecedentes, me retraería, sin duda, de hacer á usted esta leve demostración

de mi grande afecto, si la circunstancia de haber sido escrita *Egilona* á petición de usted y para la función dedicada á su beneficio, no me hiciese mirar casi como un deber el consagrársela completamente.

»El talento de usted, que tanto contribuyó al dichoso éxito que obtuvo ha poco tiempo mi *Príncipe de Viana*, es lo que me alienta á esperar un favorable resultado de la ejecución de este nuevo ensayo dramático que, con no poco temor, voy á someter al implacable fallo del público.

»Cualquiera que éste sea, á usted dedico aquél, á usted se lo recomiendo, y usted se servirá aceptarlo como expresión mezquina, pero sincera, de la afectuosa amistad que le profesa

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA.»

No sólo por lo que se refiere al estado de salud y de ánimo de la Avellaneda en la época en que escribió su drama trágico *Egilona*,—lo cual puede ser un dato para juzgar atinadamente dicha producción,—sino también por la referencia acerca del estreno de *El Príncipe de Viana*, es interesante esa dedicatoria. Pero lo es más aún que por esas particularidades, por el empleo de un adjetivo que señala claramente una dife-

rencia esencial entre las costumbres literarias de aquellos tiempos y las de nuestros días. Y así se ve lo que va de ayer á hoy.

El tono de la dedicatoria no puede ser más cariñoso, ni más afectuosa la amistad que, al parecer, existía entre la actriz y la autora: ésta debía á aquélla, según propia y espontánea confesión, gran parte del *dichoso éxito* de *El Príncipe de Viana* y del de *Egilona*, y, por consecuencia, le estaba muy agradecida; Bárbara Lamadrid era una gloria legítima de la escena española, é indudablemente la más grande comedianta de su época... y todo lo que se le ocurre á la Avellaneda, para dar idea del mérito excepcional de su entrañable amiga—no en un artículo crítico, sino en una dedicatoria efusiva,—es llamarla APRECIABLE actriz.

¡APRECIABLE! Hoy, que en las Artes y en las Letras todos son eminentes, ilustres, insignes, eximios, preclaros y hasta *asombrosos*, casi parece una ironía, un sarcasmo ó una burla el encabezamiento de esa dedicatoria «A la APRECIABLE actriz...» ¡Y era la mejor actriz de su tiempo!...

A cualquier racionista *ilustrada* que ahora se la llame *apreciable*, se dará, seguramente, por ofendida. Y tendrá razón para ofenderse.

A una damita joven regular, precipitada y es-

candalosamente ascendida á primera actriz, la han llamado los periódicos no hace mucho, «ilustre artista».

Ya á fines del siglo pasado, cuando aún no se había llevado el abuso al escándalo que presentamos hoy, decía un poeta, hablando del adjetivo:

«... es un puñal de Albacete
que todo el mundo se mete,
con placer, en las entrañas.»

Tan hipócrita se ha hecho el lenguaje y tanto hemos perdido la costumbre de llamar las cosas por sus nombres, que, de los cómicos malos, sin inspiración y sin talento, se dice que no arrancan el aplauso ni provocan el entusiasmo del público, porque no sacrifican la verdad al efecto y practican un arte *sincero* y *honrado*, que consiste, por lo visto, en aburrir al ilustre y respetable auditorio.

Lo honrado y lo sincero sería decir la verdad; pero actualmente no hay quién la diga, y la crítica, cierta crítica, mejor dicho, ha venido á ser un juego de compadres ó una sociedad de *bombas* mutuos.

Distinguido, apreciable, concienzudo,
conocido ó discreto,
ponen fuera de sí, torvo y sañudo,

al más estulto y *virginal* sujeto.

Pero no hay ocasión á tal enfado,
porque esos adjetivos *ofensivos*
tiempo ha se han desterrado,
y sólo en los archivos del pasado
encontramos los tales adjetivos.





LA VIDA LITERARIA

COMPAÑERISMO

Ya se dijo: «¿Quién es tu enemigo? El que es de tu oficio.» Y aquello de: «No hay peor cuña que la de la misma madera.» También se ha dicho

que el escritor, aun siendo de los buenos, no es imagen de Dios, ni mucho menos.

Sin duda porque la profesión lo da de sí, entre los escritores es donde menos arraiga el fraternal espíritu de compañerismo, y donde, por el contrario, nacen, crecen y se desarrollan la envidia, la rivalidad y hasta el odio, con mayor fuerza que en ninguna otra esfera de la sociedad.

Dentro del gremio de escritores, esas pequeñas y bajas pasiones adquieren aún mayor consistencia é intensidad entre los autores dramáti-

cos, por la sencilla razón de que en esa rama de la literatura (que algunas veces es rama solamente, sin literatura de ninguna clase), la gloria es más tangible y fascinadora y juega mucho más el amor propio.

Como en las cuatro tablas del escenario batallan cuatro mil pasiones, de ahí que el choque entre las mismas sea más duro y violento que en ninguna otra parte. Para esas luchas emplean algunos, como quería emplear el revolucionario del cuento, «puñales viejos y cuerdas nuevas», es decir, el arma que más graves heridas puede causar y la cuerda que no puede romperse al arrastrar al enemigo...

Sugíerenme esas breves y *filosóficas* consideraciones dos hechos—entre otros muchos que pudiera citar—que vienen ahora á mi memoria y que prueban plenamente lo que digo.

De autor muy renombrado se ensayaba en el teatro Español una obra, en la cual, según se decía en los círculos literarios, había una escena de un juez altamente peligrosa, que podía comprometer el éxito de la producción y hasta ocasionar su fracaso.

El autor cometió la candidez—impropia de su talento y de su perspicacia—de rogar á algunos de sus amigos y compañeros que asistieran á un

ensayo y le dijese su opinión, con *sinceridad* y *franqueza*, acerca del efecto que podría producir en el público la presencia del juez en la escena ya calificada de peligrosa.

El renombrado autor no sabía —ó había olvidado— que en las consultas literarias, nadie se arriesga á decir la verdad, por muchas y complejas razones, especialmente si la verdad ha de disgustar al que, no siempre de buena fe, la solicita. ¡Hay que verlo todo!

El día señalado al efecto, y á la hora convenida, empezó el ensayo-consulta, con más gente en las butacas que en muchas noches de función. Unos asistían como autoridades en la materia y otros habían acudido como curiosos; yo estaba entre los últimos—que nunca, á Dios gracias, he sido autoridad.

Llegó la escena temida y sensacional, y redoblóse la curiosidad y la expectación. Al concluirse la escena, un poeta lírico y dramático (más poeta que autor), levantóse de su butaca, como movido por un resorte, y exclamó, poseído del mayor entusiasmo:

—¡Bravo, magnífico! ¡Admirable escena!... ¡Gustará muchísimo!... Fulano, no hay que corregir ni que tocar nada.

Y al volver á sentarse, rápidamente y en voz

baja, le dijo á la persona que estaba á su lado:

—Aquí lo *revientan*.

Yo, que estaba detrás del gran poeta lírico y aplaudido autor dramático, oí perfectamente su *sincera* y piadosa predicción, y pude apreciar una vez más el fraternal espíritu de compañerismo que reina entre los literatos...

El fatídico pronóstico no llegó á realizarse; por el contrario, sucedió lo que irónicamente y en alta voz había anunciado al objeto de que *reventasen* al autor: fué profeta contra su voluntad. La escena del juez llamó realmente la atención, y el actor José González, que hasta entonces había pasado casi desapercibido, interpretando el personaje peligroso (el juez), destacóse con marcado relieve y dió un gran paso en su carrera.

El éxito de aquella obra no fué completo á causa de defectos independientes de la escena del juez, y que no hay para qué mencionar aquí.

Algunas de las obras que estrenó D. José Echegaray cuando estaba en pleno éxito y en todo el apogeo de su gran talento y de su brillante gloria, habían sido escritas muchos años antes y cuando nadie le conocía como autor dramático—que también D. José recorrió su calvario correspondiente.

Una de esas obras, que pudiéramos llamar

retrospectivas, titulada *La última noche*, en tres actos y un epílogo, original y en verso, se estrenó en el teatro Español con éxito muy vario. Los tres actos pasaron en medio de una tempestad de aplausos y de protestas, más de éstas que de aquéllos. Al lado de pasajes y escenas sublimes había otros verdaderamente deplorables que no parecían trazados por la misma pluma y que hasta provocaban la indignación del público.

Al suplicar una joven que la perdonasen, invocando el ejemplo de Jesús, que perdonó á sus enemigos, le contestaba el protagonista:

Pues por eso le azotaron,
y por eso murió en cruz.

Y ahí hubo ya un desbordamiento: ¡el acabóse!...

Cuando terminó el tercer acto, todo el mundo daba por definitivamente muerta la obra... y todo el mundo se equivocó. El epílogo, desde el principio al fin, obtuvo un éxito brillante, inmenso, y Echegaray y Antonio Vico fueron objeto de grandes, entusiastas y delirantes ovaciones.

Por el éxito excepcional del epílogo, *La última noche* se mantuvo algunos días en el cartel y se salvó el honor literario...

Lo peregrino del caso es que Echegaray, cuan-

do escribió esa obra la consultó con un respetable y prestigioso autor dramático, el más autorizado de todos en aquella época, el cual le dijo:

—Muy buenos y de gran efecto los tres actos; pero el epílogo es malo y no sirve para nada: córtelo usted de raíz.

¡Se luce D. José si sigue el consejo de aquel sabio maestro!

Hay que insistir en

que el escritor, aun siendo de los buenos,
no es imagen de Dios, ni mucho menos.





EL DIVINO ARTE

Decir que la música domestica á las fieras resulta ya, por lo mucho que se ha repetido, una vulgaridad de á folio. Hablar del alma sensible y poética de pastoras y pastores es repetir, por rutina, una linda patraña que nadie cree ni á tres tirones.

Los rubios zagales, las bellas zagalas, las zampoñas, los caramillos, son al presente cachivaches de guardarropía, así como el candor de las aldeas y los discreteos inocentes y amorosos de la poesía pastoril son una mentira más, una mentira dorada...

Esto y algo más que esto debió pensar la célebre cantante Emma Calvé ante una amarga decepción, cuyo pormenor he de referir aquí.

La famosa *diva*, queriendo pasar una temporada deliciosa lejos del bullicio y del vértigo de las grandes ciudades, se retiró á una casita de

campo, buscando para el descanso de su cuerpo y el reposo de su espíritu, la escondida

senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido.

Agradecida al cariño y á la hospitalidad que los aldeanos la dispensaban, la ilustre cantante quiso demostrar de algún modo su gratitud á aquellas sencillas gentes.

Convencida del tesoro que encerraba su garganta (convencimiento que tenía su comprobación en el aplauso entusiasta del público), quiso un día deleitar los oídos de aquellos rústicos con la más bella y delicada de sus canciones, precisamente aquella que mayores triunfos le había proporcionado. Los convocó al efecto.

Empezó á cantar con toda su alma, con toda su pasión y con todo su fuego de gran artista. Con el descanso estaba en la plenitud de sus asombrosas facultades, y sus notas, claras, cálidas, agudas y cristalinas, rasgaban el aire, yendo á perderse entre la fronda. Era en verdad un espectáculo sugestivo, maravilloso...

Los aldeanos, mudos, sombríos, aterrados, inquietos, haciendo gestos dolorosos, como reflejos de su malestar, escuchaban las sublimes notas de la *diva*.

Cuando Emma Calvé terminó sus trinos, creyendo que había producido un efecto maravilloso, preguntó con cierta íntima satisfacción á sus estupefactos oyentes:

—¿Eh? ¿Qué tal? ¿Os he conmovido? ¿Os gusta mi canción?

Bajaron la cabeza sin saber qué contestar. Al cabo de un momento, un aldeano, más audaz que los otros, pero expresando el sentir de todos, se atrevió á contestar:

—No está mal, y hasta puede decirse que es bonito *eso*; pero diga usted, señora: ¿no se cansa usted de *gritar* tanto?

Y ese fué el *éxito* de la famosa *diva*, que oyó aterrada semejante contestación.

Nunca tuvo más apropiada aplicación aquello de «echar margaritas á puercos».

Esta anécdota me recuerda que, en punto á sentimiento artístico, el vulgo es mucho más numeroso de lo que uno se figura.

Napoleón *el Grande* opinaba, como sabe todo el mundo, que «la música es el menos desagradable de los ruidos», pero, ruido al fin, y en el último tercio del siglo pasado, fué moda durante mucho tiempo entre los más afamados novelistas franceses, abominar de la música. Teniendo esto en cuenta, casi merecen disculpa los pobres al-

deanos á quienes no logró deleitar ni conmover con el encanto de su voz, la insigne cantante Emma Calvé.

Es posible que fuera uno de *aquellos* aldeanos el que una noche, oyendo una ópera desde el paraíso del Teatro Real, al cantar el primer coro, le dijo á un espectador que estaba á su vera:

—¡Anda, esos cantan todos á un tiempo para acabar más pronto!

Tal es el efecto que hace en algunas almas... de cántaro, el divino arte.





FIGURAS DEL TEATRO

UN DRAMA ORIGINAL

El inolvidable actor Emilio Mario pensaba, sin duda, que no sólo en los negocios de Estado, sino en todas las esferas de la vida, «la buena forma es el todo», y predicando con el ejemplo, era un modelo de finura, de cortesía, de trato verdaderamente exquisito.

Su excesiva amabilidad le hacía frecuentemente perder un tiempo precioso, y era de extrañar su condescendencia en este punto, pues siendo á la vez primer actor, director y empresario del teatro de la Comedia, no debía de tener tiempo para nada fuera de sus ocupaciones. Tan cierto es esto, que muchos días, entre la terminación del ensayo y la hora de la función, tenía que comer en el teatro ó en café próximo al mismo, por no tener tiempo de ir á su casa.

No obstante lo atareado que siempre estaba

en el exacto cumplimiento de sus múltiples obligaciones, el buen D. Emilio se prestaba dócilmente, con cortesía versallesca, á que le leyeran los mayores esperpentos literarios...

Aunque parezca mentira, los verdaderos autores son los que menos comedias escriben. No es exacto el dicho vulgar de que cada español tiene su comedia respectiva; el que menos, tiene más de tres, y los hay en número infinito que, como el estudiante de que hablaba Moratín, se presentan con las alforjas llenas.

Todo el mundo escribe para el teatro. Conoce usted á una persona, la cree razonable y pacífica, y de pronto, cuando está usted más descuidado, le amenaza con la lectura de un drama, de una comedia ó de una zarzuela... ó de las tres «cosas» á la vez. No podrá usted ni sospechar siquiera la «agresión», por tratarse de un individuo ajeno al teatro: abogado, ingeniero, médico, ultramarino, cualquier cosa menos escritor. ¡Y esos son precisamente los que se empeñan en escribir!

«Autores» de esa laya eran los que más frecuentemente molestaban con sus lecturas á don Emilio Mario. Recuerdo, entre otros, á un juez de primera instancia, que todos los años, al comienzo de la temporada, le leía un drama á don

Emilio; éste rechazaba la obra con la más exquisita cortesía, diciendo que estaba muy bien escrita, pero... que carecía de originalidad, y que, como se parecía á otras muchas, no era posible ponerla en escena...

El juez se daba por convencido, se llevaba su drama, y al año siguiente, al comienzo de la temporada, le leía otro drama á Mario, el cual lo escuchaba con paciencia evangélica y le decía exactamente lo mismo que le había dicho el año anterior, y el otro, y el otro...

Es posible que ambos hubieran pensado: «A ver quién se cansa primero».

Seguramente no sería Mario; era de una resistencia granítica á prueba de comedias malas. Hay quien cree que se tapaba los oídos con unas bolitas de algodón y que durante las lecturas de los «indocumentados» se dedicaba á pensar en sus negocios. No sé si eso será verdad, pero merecía serlo.

Volvamos al juez. Un año llegó al cuarto de Mario, sonriente, magnífico, radiante, y encarándose con el famoso actor, mostrándole un abultado manuscrito, le dijo:

—Ahora no me podrá usted decir que «esto» no es original y que se parece á otras producciones conocidas: es de absoluta novedad, y puedo

asegurarle que nadie ha tratado este asunto antes que yo.

Mario, un tanto alarmado ante lo imprevisto y lo desconocido, le preguntó:

—¿Qué asunto es el de esa obra y cómo se titula?

—*El asesinato de Don Juan Prim*. He puesto en acción ese célebre proceso, que ahora lo tiene un compañero mío. El drama resulta interesantísimo.

.....

Respondo de la absoluta veracidad de esta anécdota. Y es que los hombres más eminentes, en sus profesiones respectivas, cuando caen en la manía peligrosa de conquistar la gloria como autores dramáticos, dan en una estulticia verdaderamente incomprensible. Diríase que es una enfermedad de la que jamás se cura el que la contrae.

Ahora mismo tenemos á la vista un ejemplo elocuente: D. Enrique de Madrázo, que como cirujano es una gloria nacional, empeñado en ser autor dramático no tiene inconveniente en perder dinero como empresario del teatro Español con tal de estrenar sus obras. Ya lleva estrenadas tres ó cuatro, todas ellas deficientes, según el gusto del público y, sin embargo, persiste en su vano empeño.

Noviembre de 1912.



ORIGEN DE UNA FRASE

El célebre actor y literato D. Julián Romea tenía la mala costumbre de no leer más comedias que aquellas que le entregaban los autores conocidos y ya sancionados por el público; ejemplo pernicioso que siguen al pie de la letra los directores artísticos y primeros actores y empresarios del día, lo cual es motivo fundado de amargas y justas quejas de los autores noveles, que hablan, con razón, de su triste calvario...

D. Julián no quería leer las comedias de los autores inéditos; pero tampoco quería negarse á ello franca y ostensiblemente, lo cual, después de todo, hubiera sido mejor que lo que hacía. Tomaba la obra, daba un plazo para la contestación, y luego salía fácilmente del paso con cuatro generalidades, diciendo, por ejemplo, que la comedia era pálida, ó que no encajaba en el marco de su teatro, que se notaba la inexperiencia del

autor novel, que decaía al final..., etc., etc.

Ya hubo quien pegó dos hojas en medio de un ejemplar manuscrito, las mismas que encontró en tal estado después de haberle dicho Romea que había leído la obra y que tenía tales y cuales defectos. Lo de que eran pálidas y no encajaban en el marco de su teatro lo aplicaba á todas las comedias que devolvía sin haberlas abierto, ni por casualidad.

Como era un genio—y además tenía mal genio,—nadie se atrevía á discutir con él ni á hacerle la menor observación, y menos aún los tímidos autores principiantes. ¡Ni el que pegó las dos hojas de su manuscrito se atrevió á decir nada!...

Pero, al fin, se encontró D. Julián Romea con la horma de su zapato.

En cierta ocasión, al devolverle una obra á un joven desconocido, diciéndole que la había leído y que no la podía aceptar, con harto sentimiento, por ser pálida y lánguida y no encajar en el marco..., etc., etc., el autor incipiente hubo de decirle:

—Quizá tenga usted razón; la tiene, sin duda, y yo me guardaría muy mucho de discutir con usted. De estas cosas sabe usted más que nadie, y yo soy un pobre pigmeo... He de permitirme, no obstante, contando con su benevolencia, una

ligera observación. Creía yo, y sigo creyendo, que tratándose de una pieza en un acto, bastaría para asegurar su éxito la escena de los carneros, que me parece—salvo su respetable opinión—de efecto seguro é infalible.

Romea, como quien coge la ocasión por un cabello, se apresuró á replicar:

—Efectivamente, la escena de los carneros es «movida», bonita, graciosa y de efecto seguro; pero no basta para conseguir el éxito satisfactorio, porque luego, al final, la pieza languidece y decae lastimosamente.

El autor novel miró con gran fijeza al insigne comediante, sonrió irónicamente, y dijo con la mayor naturalidad.

—Pues no hay tales carneros, Sr. Romea.

Cuenta la crónica que D. Julián se puso verde, amarillo y de algún otro color, y que le arrebató el manuscrito, diciendo:

—Ahora es cuando la voy á leer, y como sea mala...

Dicen que era mala, efectivamente. Lo único bueno de aquel autor fué el ingenioso lazo que le tendió al famoso cómico.

También se dice que ese es el origen de la tan conocida y ya vulgarísima frase... y yo lo creo, sin ninguna dificultad.



ESPEJISMOS

En la esfera teatral, donde nadie debe ni puede llamarse á engaño en lo tocante al valor positivo de comedias y comediantes, es precisamente donde se forjan más falsas ilusiones, donde se abrigan más absurdas esperanzas y donde se tiene un concepto más equivocado de la palpable realidad.

Escritores y cómicos se engañan á diario con la mayor facilidad, fallando siempre á su favor, sin hacer ningún caso del resultado práctico y evidente de su labor respectiva ante el público y la crítica profesional. (Entiéndase que me refiero á los escritores y cómicos fracasados, á las medianías que no se resignan á serlo y á los que de ninguna manera, por más que lo pretendan con tenaz empeño, consiguen penetrar en la esfera artística.)

Pertenecen á esta última clase los maniáticos,

que ponen todo su afán y emplean todas sus energías en ser autores dramáticos sin poseer ninguna de las condiciones necesarias á tal efecto. Al tocar el desengaño en la palpable realidad, viendo que nadie quiere representar sus producciones, debían darse por vencidos, convenciéndose de que no sirven para *el caso*, y aprovechar el tiempo en otra cosa, en lo que pudiera serles de alguna utilidad.

¡Nada de eso! El autor inédito y negativo no se cura jamás de su manía; cree ciegamente en su talento, y achaca la constante repulsa de que es objeto á su mala suerte, á la ignorancia de las empresas, á las camarillas exclusivistas de los autores aplaudidos y á otras muchas causas... menos á la única y verdadera.

Conocí á un señor apellidado Perogordo, anciano de más de sesenta años, que tenía más de 40 obras teatrales inéditas, de todos los géneros y dimensiones, y el buen hombre se extrañaba grandemente de no haber podido estrenar ¡una siquiera! de aquella vasta colección...

Como éste es el país de las recomendaciones, algunos de *esos* autores logran, por recomendación, estrenar algunas de esas *preciosidades* que guardan en cartera; los gritan... y siguen con su empeño, más tenaces que nunca. El que con-

trae esa enfermedad baja con ella á la tumba...

En el gremio de comediantes hay también muchos que, siendo medianías ó nulidades, se engañan á sí propios, de buena fe, con pasmosa facilidad. No ocupan altos puestos—según ellos—por su mala estrella y por las inevitables y socorridas intrigas de bastidores. ¡Ah...! Si ellos fueran intrigantes y aduladores, como otros, otro gallo los cantara.

Manuel Bardo era un racionista de la compañía de Emilio Mario, que hacía regularmente, en papeles cortos, lo que puede y debe llamarse trabajo basto: mozos de cuerda, aguadores, cocheros, peones de albañil, guardias de Orden público, etc., etc.

El se llamaba á sí propio, modestamente, primer actor cómico, y se quejaba sin cesar de estar postergado en aquella compañía. Narraba, entusiasmado con el recuerdo, sus triunfos ruidosos, en Villaconejos, Mataporquera y otras poblaciones de igual importancia, y acababa diciendo que Mario no le repartía papeles largos y brillantes... porque le tenía miedo. Y era verdad; Mario le tenía miedo, aunque no en el sentido que Bardo quería expresar, sino en otro muy distinto...

Es de advertir que en aquella época actuaban

en la compañía de la Comedia Ricardo Zamacois y Julián Romea; pero á éstos no les temía Mario; con quien no se atrevía á competir era con Bardo: por eso no le repartía papeles de importancia.

Del candor de Manuel Bardo (y de su falta de memoria) da idea la anécdota siguiente:

Una hija suya iba á hacer su presentación como dama joven en el teatro Lara, y sabiendo que yo tenía buenas relaciones en la Prensa, el hombre me rogó que, una vez verificado el *debut* de la niña, enviase unos sueltos á los periódicos para *animarla* en el principio de su carrera. Yo accedí á su deseo.

Llegó la noche de la presentación de la señorita Bardo, y ya el papá no se separó de mí hasta que la representación se hubo terminado. La *claque* había recibido órdenes al *efecto*, y la *debutante* fué aplaudida y llamada á la escena.

En la misma contaduría del teatro escribí cinco sueltos y otras tantas cartas, para los periódicos de mayor importancia, y el propio Sr. Bardo se encargó de llevar aquellas misivas á sus destinos respectivos. Excuso decir que cada uno de aquellos sueltos era un *bombo* estrepitoso—que en eso de elogiar exageradamente nunca nos quedamos cortos los periodistas españoles.

No *falló* ninguno de aquellos amigos, y los cinco sueltos se publicaron. Para el resto de la Prensa, el *debut* de la señorita Bardo pasó completamente inadvertido. Era natural que así sucediera, porque la novel actriz, aunque había *pasado bien*, no era una cosa del otro jueves.

Al día siguiente de la publicación de aquellos *bombos*, se me presentó Manuel Bardo, y con la mayor arrogancia y como dándome una noticia, me dijo:

—¡Ya habrá usted visto cómo trata la Prensa á la niña!

Estuve por decirle una atrocidad, pero la piedad me contuvo; no quise destruir el espejismo que obscurecía su memoria, y pensé:

El Estado soy yo; es decir, el Cuarto Poder del Estado: la Prensa.

Así son la generalidad de los cómicos.





LOS ENSAYOS Á LA MESA

En el teatro, que es acaso donde mejor puede apreciarse el valor del tiempo y donde más se debe aprovechar, es, por de contado, donde más lastimosamente se pierde, con la mayor inconsciencia y sin pensar siquiera en lo que se ganaría aprovechándolo debidamente.

El dicho vulgar de que «el tiempo es oro» no reza con la generalidad de los cómicos españoles, especialmente con los que actúan en Madrid, raza privilegiada dentro de la clase.

De que se pierda lastimosamente el tiempo en los teatros de esta villa y corte es causa originaria, fundamental, la vieja y arraigada y pernicioso costumbre que tienen los cómicos (entren todos y salga el que pueda) de no estudiar jamás sus papeles.

Por *virtud* de esa mala costumbre, las obras se eternizan en los ensayos, y uno de los medios, el principal, de eternizar esa labor, es ensayar á la

mesa indefinidamente, sin prisa y sin apremio.

Ensayando á la mesa, el actor tiene al apuntador delante de las narices, le oye perfectamente y disimula á maravilla, sin el menor esfuerzo, su falta de estudio. El recurso, como se ve, está bien ideado.

Oyendo al apuntador, con facilidad un día y otro, y otro, semanas enteras, el cómico acaba por aprender su papel *mecánicamente*, á manera de loro, por la fuerza de la costumbre... y ese es todo el estudio *psicológico* que hace del carácter que ha de interpretar.

Luego se molestan los señores cómicos cuando se les dice que, más que artistas conscientes, son artesanos por rutina. Entiéndase, repito, que hablo en general. Si hay alguna excepción, esa, precisamente, confirma la regla.

Después de la lectura y paso y confrontación de papeles, lectura inútil en la mayoría de los casos, porque se oye la obra como quien oye llover y cada uno de los oyentes tiene ya formada su opinión con arreglo al papel que le han repartido—y que juzga por su extensión,—empiezan los ensayos á la mesa. Y empieza Cristo á padecer, es decir, empieza á padecer el autor, que es el que hace el Cristo de telón adentro perdurablemente.

A cada uno de los lados de la mesa (muy cerca de la misma si el escenario es pequeño) se forma una animada tertulia, con su brasero correspondiente, y como el ruido de las conversaciones se mezcla á la voz del apuntador, se arma un *guirigay* que ni Dios se entiende...

Y vengan días y caigan nóminas... y el que venga atrás que arree.

Una vez verificada la lectura y enmendadas las equivocaciones de los papeles y del ejemplar, si las tienen (y suelen tenerlas), bastan dos ó tres ensayos á la mesa para hacerse cargo de lo que es la obra —que es para lo único que pueden servir los tales ensayos.

¡Que si quieres!... Cuando al cabo de diez ó doce ó más ensayos, completamente perdidos, dice tímidamente el autor que, á su juicio, la obra puede ya *bajar á la concha*, se indignan los cómicos y surge una rebelión formidable. Especialmente los que tienen papeles largos y aún no los *dominan*, ponen el grito en el cielo y se oponen con todas sus fuerzas á la que llaman injustificada precipitación.

Desde el segundo término, por ejemplo, no se oye con facilidad al apuntador, si éste se halla en la concha, y menos aún desde el foro, y se evidencia claramente la falta de estudio. Esa es la

madre del cordero. Y hay que resignarse ó rebelarse. Generalmente las empresas y los directores optan por la resignación.

Como se trate de una Empresa rica, formal y segura, de esas que cumplen sus compromisos, ganen ó pierdan, á los cómicos de esa laya no les importa un ardite que el teatro esté *flojo* y que por su apatía no se puedan estrenar las obras cuando hacen falta.

Hay cómicos (y yo conozco algunos) que en cuanto se contratan (á veces por súplica de su parte, ó por recomendación de alguna alma caritativa), son los primeros y más encarnizados enemigos de la Empresa que les da de comer. Esos son, precisamente, los que más se encariñan con los ensayos á la mesa por tiempo indefinido.

*
* *

Hace muchos años se estrenó en un importante teatro de Madrid una comedia en dos actos, original de Eusebio Sierra, que se titulaba, si la memoria, como femenina, no me es infiel, *Las de Perogordo*.

Esa obra se ensayó ¡cincuenta y dos días!... y

de ese inverosímil número de ensayos fueron á la mesa cerca de treinta.

Se trataba de una obra fácil y sencilla, de poco juego escénico y de pocos personajes.

Después de haber gastado, de haber perdido, diré mejor, esa enormidad de tiempo (se podía haber puesto en ocho ó diez días), la noche del estreno, un actor, el primero y principal de aquella compañía, no sabía por dónde andaba y se equivocó frecuentemente. Aquel actor cobraba diez y ocho duros diarios; tenía, además, un palco principal, diario también... y un beneficio libre.

Aquí sí que huelgan los comentarios.

Aunque en ley de verdad los que *huelgan* son los cómicos que ensayan á la mesa indefinidamente, por no tomarse la molestia de estudiar sus papeles.

*
* *

Cuando yo me encargué de la dirección artística del teatro Lara, lo primero que dispuse fué que para los ensayos me pusieran una decoración cerrada, y que las tertulias, con braseros ó sin

ellos, según la temperatura, estuviesen entre bastidores.

Los dioses mayores se sublevaron, hubo una especie de motín del *estado mayor*; pero mantuve mi disposición con la necesaria energía, y al fin hubieron de someterse cuando vieron que estaba dispuesto *á todo*.

Cuando se leyó la primera comedia nueva de aquella temporada, advertí á los actores, para que supieran á qué atenerse y estudiasen sus papeles, que sólo habría, por difíciles que fuesen las obras, tres ensayos á la mesa, ensayándose desde el cuarto á la concha.

Surgió nuevamente la rebelión y con más graves caracteres. Los puse en la disyuntiva de «tomarlo ó dejarlo», y, como no era fácil que en otros teatros les pagasen lo que allí se les pagaba y tuvieran una temporada tan larga y tan segura, se sometieron nuevamente. ¿Qué remedio les quedaba?

Se dejó de perder el tiempo en aquel teatro; las obras se ponían en escena con pocos ensayos, relativamente... y había que ver aquellos conjuntos.

Nada más fácil, en el teatro como en todas partes, que la línea recta, el camino derecho.



VANIDAD RIDÍCULA

Los cómicos del antiguo régimen que se consideraban *primeras partes*, tenían á menos, y hasta lo consideraban ofensivo y denigrante, representar la obra en un acto, pieza, juguete cómico, sainete, pasillo ó entremés con que termina el espectáculo en los llamados teatros de verso.

Á tal extremo llevaban su intransigencia en ese punto—puntillo de honor,—que hacían constar en sus contratos su exclusión absoluta en los repartos de fin de fiesta. El *gracioso* (que hoy se llama actor cómico), no podía disponer más que de las segundas partes (que nunca fueron buenos, como es sabido), y de los racionistas, para el reparto de las piezas con que finaliza la función; y como en tal obra no tomaba parte más que un cómico bueno (el *gracioso*), el conjunto era deplorable, y la última impresión del público, al abandonar el teatro, no podía ser peor...

Yo he alcanzado todavía un *gracioso* de los del antiguo régimen. Cuando daba mis primeros pasos como autor de comedias; allá por el año de 1876, le llevé una piececita al *gracioso* del teatro Español, D. Mariano Fernández, discípulo, según él decía, de D. Antonio de Guzmán. La obri-lla fué de su agrado; pero no pudo representar-se por no serme posible acceder á la absurda pretensión de aquel comediante.

—Mire usted — me dijo; — la pieza es bonita, me gusta, y la estrenaré si hace usted lo que yo le diga.

—Usted dirá.

—La acción es interesante y el diálogo está sembrado de chistes; pero es menester que todos los chistes de dicción — ya que los de acción no pueden variarse, — los ponga usted en mi papel: los actores que han de acompañarme en la ejecución de la pieza son racionistas, no tienen autoridad ni importancia, y, en su boca, los chistes no hacen ningún efecto, se pierden y, por lo tanto, el éxito baja mucho — suponiendo que no fracase la obra por esa causa.

—Pero, D. Mariano, si eso no es posible; para eso sería preciso escribir otra pieza, con otro plan y pensada de otro modo.

—Usted verá. Lo que es ésta no la represento

tal y conforme está: sería una lástima *desperdiciar* esos chistes.

Y como no había medio racional de hacer lo que él quería, la pieza, que se titulaba *La cuerda sensible*, se representó después en otro teatro, de menos importancia, pero más popular, y gustó mucho y se representó muchas noches.

Lo que me propuso D. Mariano Fernández, era lo que él hacía con todas las piezas y sainetes de repertorio que representaba. En la mayoría de los casos, casi siempre, el fin de fiesta resultaba un engendro disparatado, un verdadero logogrifo; pero el buen público no lo echaba de ver, ó no le importaba, se reía con el *gracioso*... y todos contentos.

*
* *

Allá por el año 1871, el ilustre literato Tomás Luceño, que entonces empezaba su carrera de autor cómico, ensayaba un sainete en el que fué teatro de Lope de Rueda (situado en la calle del Barquillo). Un Sr. Farro, actor mediano, que se consideraba *primera parte* y que tenía todos los prejuicios y ridículas vanidades de su clase,

por razones que desconozco, y acaso también por consideraciones al autor, hizo el *sacrificio* de aceptar un papel en el nuevo sainete, no sin hacer constar que tal papel no era de su categoría y que lo representaría por un favor especial, que debían agradecerle mucho.

Pero la condescendencia, ó más bien abnegación del Sr. Farro, no podía ni debía llegar hasta lo imposible. Atendiendo á su categoría, á su prestigio y á su *reconocida* importancia, el señor Farro le dijo al autor dos ó tres días antes del estreno:

—Yo tengo gusto en hacer el papelito de su obrita; pero hágame usted el favor de no poner mi nombre en el reparto: se trata de un sainete, y eso, para mi carrera, me perjudicaría en provincias.

Ante tan extraña petición el autor quedó atónito y confuso. ¿Cómo iba á dejar en blanco el reparto de un personaje de su obra?

Antonio Vico, primer actor y director de aquella compañía, que ya se había revelado como artista eminente y que era el ídolo del público madrileño, al oír la estúpida petición del Sr. Farro, se apresuró á decirle al perplejo autor:

—No se apure usted, Luceño; ponga usted mi nombre en el reparto del sainete, en lugar del de

Farro, que á mí eso no me perjudica ni en provincias ni en ninguna parte.

La lección fué dura; pero es posible que Farro no la entendiera, y hasta que encontrase natural y lógica aquella sustitución. La vanidad no tiene oídos ni entendimiento.

El nombre de Antonio Vico se repetirá de generación en generación, mientras exista el arte dramático, como uno de los más gloriosos de la española. En cambio, ¿quién se acuerda de Farro? ¿Quién fué Farro?, preguntarán seguramente muchos lectores, que ahora conocen por primera vez ese apellido.

Farro y los demás actores que en aquella época incurrían en una tan lamentable y ridícula debilidad, ignoraban, sin duda, que los más eminentes artistas del siglo XVIII, tales como María Lavandant, *La Tirana*, Rita Luna, Antonio Robles, Nicolás de la Calle y otros cuya enumeración fuera prolija, no sólo no se desdeñaban en representar sainetes, entremeses y loas de D. Ramón de la Cruz, y aun de autores de menos fuste, sino que lo solicitaban con empeño.

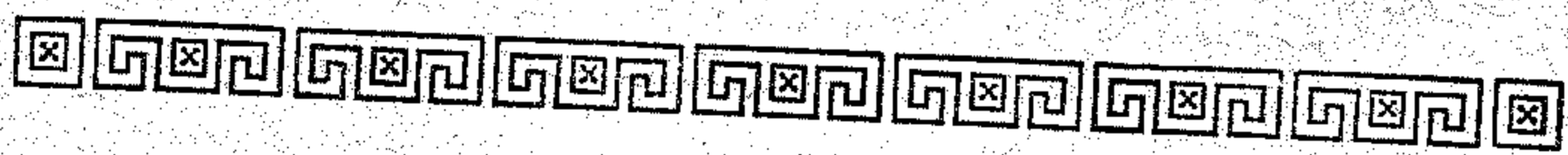
Excusado es decir que aquel Sr. Farro era un cómico malísimo. Por eso, precisamente, tenía tantas pretensiones. Es la historia de siempre.

Las eminencias del día están, por su fortuna,

libres de tan ridículas preocupaciones. La Guerrero, la Pino, la Cobeña, Díaz de Mendoza, Borrás, Thuillier y, en suma, todos los artistas que figuran en primera línea, toman al pie de la letra aquello de

El mundo comedia es;
y los que ciñen laureles,
hacen primeros papeles
y á veces el entremés.





LA FIEBRE DEL ESTRENO

Siempre hubo gran número de atacados de esa fiebre; pero nunca revistió tan peligrosa enfermedad los graves y alarmantes caracteres con que de algún tiempo á esta parte se ofrece á la vista serena del observador.

La intensa y aguda fiebre del estreno ha entrado en un período álgido y culminante, y ya es de temer, si Dios no lo remedia, un desenlace fatal.

He conocido algunos individuos que para estrenar una comedia, ó *cosa así*, han puesto en juego más influencias de las que suele emplear un cura de *misa y olla* para obtener una mitra, ó un inepto para *llevarse* una cátedra. A veces han mediado en el asunto hombres políticos de primera talla, incluyendo al Presidente del Consejo de ministros y hasta personas de regia estirpe.

Por recomendación de una infanta de España se estrenó *El círculo de hierro*, cuya grita hizo época.

Un verdadero frenesí.

La gloria del autor dramático (¡si supieran lo que cuesta!) ciega y enloquece á muchos ilusos,

incautos infelices

que no ven más allá de sus narices.

El afán de estrenar ha llevado á algunos hasta el peligroso extremo de tomar un teatro en arrendamiento, con el único propósito de imponer su *talento* dando á conocer sus producciones, aquellas que ni á tiros han querido estrenar los empresarios verdaderos.

Recuerdo, entre otros casos que pudiera citar, una famosa *temporada* en el que fué teatro del Príncipe Alfonso (que estaba en el Paseo de Recoletos), que duró... función y media. Parece raro, ¿verdad? Pues así sucedió.

En la primera función se estrenó la obra del empresario, base y único objeto de aquella aventura. Excusado es decir que el tal estreno ocasionó un escándalo monumental. A la mitad de la función del día siguiente, es decir, cuando se habían representado dos actos de los cuatro que anunciaba el cartel, hubo un *plante*: el coro declaró solemnemente que si no le pagaban en el

acto..., digo..., en el entreacto, no cantaba en los dos actos restantes. Y en aquel momento acabó la *temporada*. Total, función y media.

Asistiendo á una Junta general de la Sociedad de Autores, hube de persuadirme una vez más de los estragos que causa la fiebre del estreno y de lo mucho que se ha propagado tan peligrosa enfermedad.

Antes del comienzo de la sesión discurrían por salones y pasillos, entre la gente conocida, muchos individuos á quienes veía por primera vez; pedía noticias de los tales, y nadie podía satisfacer mi curiosidad. Sin embargo, eran *autores*, puesto que acudían al llamamiento de la Directiva. Al fin pude averiguar que habían estrenado en *cines*, en salones de *varietés* y en Sociedades de aficionados, letras de *cuplés*, monólogos... y cosas por el estilo...

Acrecentó mi asombro el ver un cura entre aquellos señores, cosa rara é inusitada, sabiendo, como sé, que el clero es enemigo del teatro; así lo han declarado desde el púlpito muchos sacerdotes millares de veces. No obstante, aquel clérigo que andaba entre nosotros, y que se había colado allí como Pedro por su casa, era nuestro apreciable compañero: había estrenado en el teatro Martín, por una Sociedad de aficionados, una

piececita, un domingo por la tarde: ¡por eso estaba allí!... Luego, en la sesión, usó y abusó de la palabra... ¡para defender sus *intereses*!...

¿Puede llegar á más la fiebre del estreno? ¿Puede darse prueba más concluyente de la tontería humana?

Ya no se miden ni se discuten las condiciones para dar una obra al teatro: el caso es estrenar, estrenar á todo trance.

Los atacados de esa fiebre perniciosa se agarran á los beneficios de los actores como á un clavo ardiendo, y ¡naturalmente! se queman, se abrasan sin ningún provecho moral ni material; ¡pero estrenan!...

Buscan la benevolencia del público en las simpatías de que goza el beneficiado, y ese es un error lamentable en el que perseveran con increíble tenacidad. El público es tan exigente en noche de beneficio como en otra noche cualquiera. También creen que por ese medio van á conquistar un puesto en el cartel, si la obra sale viva de la primera noche, y ese es otro error no menos sensible, del que le saca la Empresa, ó el beneficiado que sigue por turno *riguroso*..., y en casi todos los teatros los beneficios se atropellan... Estrenan para uno ó dos días. ¡Pero han estrenado, que es lo que se trata de demos-

trar! Ya pueden ir á la Sociedad de Autores, á hombrearse con los verdaderos profesionales...

Al finalizar las temporadas son innumerables, como los mártires de la Cristiandad, los estrenos verificados en los beneficios de los actores; y ¿qué queda de toda esa balumba de literatura *beneficiada*? Lo que queda después del ruido de unos fuegos artificiales...

Recuerdo que una vez en Recoletos (un teatrillo de verano que hubo en un solar de la calle de Olózaga), se anunció un estreno tres días antes del fijado para concluir la temporada.

Extrañándome que hubiese quien estrenara en tales condiciones, le dije al autor:

—Pero, hombre, ¿por qué no deja usted su obra para la temporada que viene? ¿No ve usted que ya no queda tiempo para explotarla, y que estrenada así es obra muerta?...

El autor me contestó en tono triste y filosófico:

—Para mí, es decir, para mi piececita, hay tiempo suficiente.

Y se equivocó. Porque de los tres días de que podía disponer, aún le sobraron dos.

Pero el hombre estrenó su obra, que era lo único que deseaba. ¿Para qué? Para *eso*, ¡para estrenar!

En cierta ocasión, un abonado de la Comedia le leyó una obra á Emilio Mario, empresario y primer actor y director de dicho teatro. Antes de comenzar la lectura, le dijo á Mario:

—Como yo no soy autor de profesión, sino un *mero* aficionado, no pongo en este asunto ningún amor propio. Así, pues, ruego á usted que me diga, con entera y absoluta franqueza, su autorizada opinión.

—Lea usted.

Terminada la lectura y animado Mario por la ingenua y sincera indicación del autor incipiente, hubo de decirle:

—Amigo mío, como usted desea que le dé mi opinión con *entera y absoluta franqueza*, debo manifestarle con toda lealtad y respondiendo á su confianza, que tanto me honra, que su obra, aunque tiene algunas estimables condiciones literarias, es en absoluto irrerepresentable.

—¿En absoluto?

—Completamente. No tiene ninguna condición: iríamos á un fracaso seguro.

—Muchas gracias, D. Emilio; no esperaba menos de usted, y le agradezco su franqueza de todo corazón. Ahora sólo me resta pedir á usted un favor.

—Usted dirá. ¿Qué es ello?

—Que me la estrene usted.

Tableau.

*
* * *

Cuando yo era redactor de *La Justicia* y al propio tiempo director del teatro Lara, se me presentó un día un individuo, llamándose mi *correligionario*, y me entregó una obra suya y una recomendación eficaz de D. Nicolás Salmerón.

—Yo la leeré lo más pronto que pueda—le dije;—vuelva usted por aquí dentro de tres ó cuatro días.

—Ya la ha leído D. Nicolás, y dice que es buena. De modo...

—De modo, que yo también necesito leerla. Vuelva usted cuando le he dicho.

Cuando volvió y le dije que su obra no me gustaba y, por tanto, que no se estrenaría, el asombro y la contrariedad se pintaron en su fisonomía. Entre grosero y colérico hubo de decirme:

—De modo que, *habiéndolo mandado* el jefe, usted me dice que no estrena mi obra... Está

bien: veremos cómo toma este desaire D. Nicolás...

—Dígale usted de mi parte que le recomiende primero á la Naturaleza, á la Providencia... ó á quien sea, á ver si pueden darle á usted el talento que le falta para ser autor dramático... y además alguna educación.

Y lo eché de mi despacho con cajas destempladas.





¡QUE NO SALGA!...

Hace algunos años se estrenó en París, en el teatro del Odeón, un drama en tres actos, titulado *El Apóstol*, original del entonces joven y brillante literato P. H. Loison, más conocido como novelista y cronista de periódicos que como autor dramático, pues *El Apóstol* era su segunda obra escénica.

El éxito fué grande, extraordinario, sensacional; uno de esos éxitos que hacen época y consagran una personalidad.

El corresponsal en París de un periódico madrileño, al dar cuenta de tal acontecimiento literario, dijo como resumen de su crónica:

«El público, no sólo ha premiado la obra con aplausos entusiásticos, sino que ha obligado al autor á salir á escena, honor que rara vez se otorga en Francia.»

Hay que elogiar sin reservas la discreción y y parquedad del público francés. En España,

desde el estreno de *El Trovador*, de García Gutiérrez (verificado en 1836), en que la curiosidad del público (al saber que tan magnífico drama era de un soldado) hizo que el autor se presentara en escena, lo accidental se convirtió en costumbre y la costumbre ha llegado hasta el abuso intolerable.

Desde entonces, y especialmente en nuestros días, en el estreno de toda obra, grande ó chica, buena ó mala, mediana ó regular, es *imprescindible* que el autor sea llamado á la escena, y por el número de veces que en ella se presenta se gradúa la *cantidad* de éxito que alcanza.

No es el verdadero público el que llama al autor en la inmensa mayoría de los estrenos; son los amigos y la *claque*; por lo cual esa *apoteosis* sistemática y reglamentaria se cubre de ridículo frecuentemente, dándose el caso de salir á escena algunos autores en medio de una tempestad de silbidos del público que paga y de los pagados aplausos de *la guardia negra*...

Algunos autores *primerizos* ven halagada su vanidad con esa ridícula exhibición; pero otros, los veteranos, de buen sentido, transigen con esa mala costumbre, porque la salida á escena del autor se cotiza como factor principal del éxito satisfactorio.

Esas *llamadas* y esas *salidas*, cuando no inoportunas, son sangrientamente ridículas. A este propósito recuerdo, aunque con pena, el siguiente *suceso*:

Hace muchos años (cerca de treinta) se estrenó en Lara un *monólogo* del ilustre é inolvidable autor Javier de Burgos, titulado *La del principal*, que interpretó á maravilla, compitiendo con el transformista Frégoli, mi llorado amigo el incomparable actor Julián Romea, interpretando él solito, sin dar lugar al menor *batche*, los nueve personajes del *monólogo*.

La obra y el intérprete gustaron mucho (aunque no tanto como merecían, por ser españoles autor y actor), y como consecuencia natural y por la fuerza de la costumbre, fué llamado á escena Javier de Burgos. Al salir éste por la puerta del foro, tropezó con el indispensable listón que tienen todos los telones con puerta, hizo una forzada cabriola y vino á caer de bruces, como una rana, en medio del escenario, cerca de la concha del apuntador; y como

la sociedad toma á risa
todo lo que llega al alma,

y aun lo que lastima el cuerpo, la caída del autor fué seguida de una sonora y larga carcajada del

público. Burgos se puso apresuradamente en pie; pero como iba vestido de negro y la decoración era de calle, y en las calles—aunque sean simuladas—hay siempre polvo, á la vista del traje manchado estallaron nuevas y prolongadas risas, y hubo necesidad de echar el telón en medio de aquel inesperado regocijo.

Aunque el autor no se caiga *materialmente*, siempre, al salir á escena en noche de estreno, por su nerviosidad, su encogimiento y su turbación, parece que se ha caído de un nido...

Creo que ya va siendo hora de abolir esa ridícula costumbre, y que sólo en casos verdaderamente excepcionales, en obras que merezcan este calificativo, deben concederse á un autor los honores del proscenio. Saliendo á escena, como ahora acontece, hasta por la obrilla más insignificante, y á veces contra la voluntad del público, estoy por decir que el verdadero honor consiste en quedarse entre bastidores.

Siempre que asisto á un estreno y oigo exclamar (sin motivo las más de las veces):

—¡Que salga el autor! ¡Que salga el autor!..., me acuerdo de *aquella* y de otras *caídas*, y me dan tentaciones de gritar:

—¡Que no salga! ¡Que no salga!...



¡Á OTRA!

Una de las muchas vaciedades que se dicen al autor silbado, en los tristes momentos en que apura la hiel de su impotente despecho, amargura á ninguna comparable, porque las heridas del amor propio son las más dolorosas, es la siguiente:

—Vamos, hombre, no se desespere; lo que le ha ocurrido á usted no tiene nada de particular, y á cualquiera le pasa. ¡Á otra!

Eso quiere decir algunas veces: «Á otro estreno.» Y muchas, la mayoría: «¡Á otra grito!» Hay que conocer el corazón humano, y sobre todo el de la gente de teatro.

El autor que después de sufrir una grito se queda en el saloncillo del teatro, comete una gran tontería y demuestra tener muy dura la epidermis. No hay situación más ridícula ni nada tan humillante como la compasión ajena en ese caso, porque casi todos los que compadecen al

autor y tratan de consolarle, se alegran del fracaso.

Hace muchos años gritaron en Lara desaforadamente una pieza en un acto titulada *La paella*. El autor tuvo el mal acuerdo de bajar al saloncillo después de la grito, en lugar de marcharse, como era lo prudente, por la puerta falsa de la calle de San Roque, puerta que creo que sólo se utiliza para esos casos.

Ramón Marsal, cómico retirado y metido á autor dramático mandado retirar, no queriendo ir por el camino trillado y deseando ser original, siquiera en aquel momento, encarándose con el compungido autor silbado, hubo de decirle:

—No es buen carretero el que no *volca*.

D. Cándido Necedal, académico de la Española, allí presente, le preguntó por lo bajo á Segarra Balmaseda:

—¿Quién es ese que ha dicho *volca*?

Y Segarra le contestó con la mayor naturalidad:

—Un *congriso*, que escribe piecécitas muy malas.

—¡Pues me quedo sin saber quién es!

Después de este cómico incidente volvió á reinar el silencio, un silencio embarazoso, abrumador, que pesaba como losa de plomo. No se oía el vuelo de una mosca, ó mejor dicho, no

se hubiera oído, de haber moscas en el saloncillo.

El inolvidable Julián Romea, que se vestía en el cuarto que hay en el saloncillo de Lara, y que por cierto es pequeñísimo, salió de su *mechinal*, vestido y *caracterizado* para la pieza siguiente. Había desempeñado el protagonista de *La paella*, y le habían *zumbado* de lo lindo.

Estaba aún nervioso, y se sorprendió y se contrarió mucho al ver allí *todavía* al autor del cuerpo del delito. Era una torpeza inconcebible, porque creaba una situación embarazosa, imposible de sostener. Hombre bien educado, disimuló su contrariedad, compuso su fisonomía, se acercó al autor silbado, y le dijo cariñosamente:

—Nos hemos equivocado, querido Fulano; yo asumo con usted la responsabilidad del fracaso, porque la obra me gusta mucho. ¿Qué le hemos de hacer? *Eso* á cualquiera le pasa. No piense usted más en *eso*. ¡Á otra!

Entonces sucedió una cosa extraña, incomprendible. Como movido por un resorte, levántose el autor, radiante de júbilo, como si nada malo le hubiese ocurrido; echó mano al bolsillo de pecho de su americana, y sacó el manuscrito de otra, ¡de otra obra!, que quiso entregar al bondadoso y complaciente actor.

Fué aquél un gran momento psicológico, du-

rante el cual el pobre autor de *La paella* pasó con extraordinaria facilidad de lo sublime á lo ridículo... Julián Romea abrió desmesuradamente los ojos: abrió también los dedos—mímica que le era peculiar en las situaciones dramáticas,—y después de una pausa conveniente, le dijo en un tono que quería ser amable, y que resultó incisivo:

—No; ahora no..., es muy pronto..., espere usted á que pasen unos días y se borre esta mala impresión. ¡Hay que hacerse cargo!

El autor, sin decir palabra y pálido como la cera, se guardó nuevamente *la otra* para mejor ocasión, dió las buenas noches con voz apagada, y se marchó en silencio... por la calle de San Roque.

¡Ya era hora!





COMEDIA PREDESTINADA

El sino de las criaturas... y el de las comedias. Así como hay maridos *predestinados*, hay también producciones teatrales que llevan consigo el sello de la fatalidad.

Pero no precipitemos los acontecimientos, y vaya saliendo cada cosa por su orden y en su lugar correspondiente.

Julianito Romea, mi íntimo amigo, actuaba en el teatro de la Comedia allá por el año de 1878, y me dispensó el honor de pedirme una obra nueva para la función de su beneficio.

Muy agradecido á su deferencia, que tanto me halagaba, puse en seguida manos á *la obra*. Yo tenía entonces mucha facilidad, y en pocos días pensé y escribí una pieza en un acto y en verso; se la di á conocer, y le agradó mucho. Miel sobre hojuelas.

Dos semanas después empezó Julianito á ensa-

yar la función de su beneficio. Componíase ésta de un juguete en un acto, cuyo título no recuerdo, del actor Elías Aguirre; una comedia en dos actos, *La boda del hambre*, de Mariano Chacel; lectura de unos versos de Campoamor, y como fin de fiesta, la piececita mía. A excepción de los versos, *todo* era nuevo, sin estrenar...

Como me habían reservado el último lugar en el cartel, me interesaba conocer las obras que se estrenaban antes que la mía, y al efecto, vi un ensayo de ambas. Aquella noche rogué á Romea que variase el orden del espectáculo, estrenando yo á primera hora y Aguirre á última. Se negó en redondo, alegando que mi obra era la más festiva de las tres, y que por eso la quería estrenar como fin de fiesta. Vi otro ensayo de dichas obras, é insistí nuevamente en mi pretensión de estrenar á primera hora. Romea volvió á negarse.

Dos días antes del señalado para el beneficio, le dije á Julianito que no estaba satisfecho de mi obra, y que la retiraba para hacer en ella importantes correcciones. Se incomodó mucho, me aseguró que la comedia estaba perfectamente, y se opuso á que me la llevara. Yo me mantuve en mis trece; le hice ver que no le causaba ningún perjuicio, puesto que tenía dos estrenos, y me llevé la piececita.

Llegó la noche del beneficio. El juguete cómico de Elías Aguirre no gustó; pero á causa de su insignificancia, y por haberse representado mientras entraba el público, la protesta fué suave, tan insignificante como la obra. En cambio, la grito á *La boda del hambre* fué ruidosa, enorme, de las que hacen época. Empezó desde la tercera escena, en cuanto el público se percató de la horrible y repugnante miseria que en ella se pintaba; había un solo pantalón para tres hombres, y un individuo de aquella familia contaba que el día anterior se habían comido un gato de un vecino.

El público llegó á indignarse. En un brevísimo intervalo de silencio, mientras cobraban nuevos bríos, un espectador gritó:

—Esta obra no se puede ver con camisa limpia. Y allí fué el acabóse...

Para dar idea de la indignación del público, baste decir que cuando, después de aquel estreno, se presentó Romea á leer los versos de Campoamor (que eran de un poema muy conocido), lo silbaron horrorosamente, y no le dejaron terminar la lectura. Es de advertir que Romea estaba entonces en pleno éxito y era muy querido del público.

Cuando á última hora se levantó el telón para

la representación de *Los dos polos*, una pieza de repertorio que hacía Julianito muy bien, se reprodujo la grito con la misma indignación de antes.

¿Qué hubiera sucedido si en lugar de *Los dos polos* se representa otra piececita nueva, la que yo había retirado? No sólo era la grito positiva, sino que hasta es posible que hubieran pedido la cabeza del autor.

.....

Dos años después (1880) se abrió el teatro Lara, y Julián Romea, primer actor y director del mismo, me pidió una obra. Le di la que había retirado de la Comedia dos días antes de su beneficio. Al ver que no había hecho en ella la más leve corrección, sonrióse, y como en las comedias del antiguo régimen, me dijo:

—Ahora lo comprendo todo. Usted vió claro. ¿Por qué no me dijo usted...?

—Porque esas cosas no pueden decirse.

El primer estreno que hubo en Lara fué el de una pieza titulada *Pícame, Pedro*, de Eduardo Sánchez Castilla. Pasó con alguna dificultad á segunda hora, y la noche siguiente, á cuarta, la reventaron. El segundo estreno, *El hombre de la guitarra*, de Navarro Gonzalvo, fué un fracaso completo.

Y le llegó su turno á la piececita que yo había

salvado milagrosamente de la grito de la Comedia. El representante de la Empresa, D. Ramón García, tuvo la atención de preguntarme á qué hora quería estrenar, y yo le contesté que á cuarta hora.

—¿Está usted loco? A cuarta hora vienen unos señoritos que lo gritan todo, hasta las obras de repertorio.

—Por eso, precisamente, quiero estrenar á esa hora; prefiero que la griten el primer día, á una intranquilidad de cuarenta y ocho horas, suponiendo que gustase á segunda ó tercera hora.

Parecía que la dichosa piececita estaba predestinada á morir en flor y de manera violenta.

El sino de las criaturas y de las... comedias.

No era cosa de retirarla otra vez, y la dejé que corriera su suerte...

La noche del estreno me fuí á casita á las diez, me acosté, y como tenía ya descontado el fracaso, me dormí profundamente.

Cuál no fué mi sorpresa—y mi alegría—cuando á la siguiente mañana leí en los periódicos que la obra había gustado, y que aquellos *temibles señoritos* habían pedido mi nombre y mi presencia en el escenario. Por ángeles y querubines los tuve desde entonces. Sin duda les agradó, y desarmó sus iras, que les diesen un estreno, y

que el autor, fiando en su generosidad é indulgencia, se presentara tan lealmente á pecho descubierto.

Titúlase la obra de que se trata *Cuestión de táctica*, y la interpretaron deliciosamente Balbina Valverde, Lola Abril, Julián Romea y Pedro Ruiz de Arana.

Aunque no soy de los que se gustan, literariamente, mirándose al espejo, tengo simpatía por esa obrilla, siquiera sea por las inquietudes que me hizo sufrir antes de llegar á la verdadera vida de la obra escénica... y también porque me recuerda los alegres días de la juventud.





LA SANTA RUTINA

Un caballero militar, de valor acreditado en el ejercicio de su carrera, y audaz y temerario en la esfera artística, sin previo aviso y como si la atrevida idea se le hubiera ocurrido en aquel momento, me dijo un día, mientras tomábamos café en el Suizo:

—Si me escribe usted la parodia de ese drama de Echegaray (*El gran galeoto*) que se acaba de estrenar en el Español con tan ruidoso éxito, tomo el teatro de la Alhambra para la temporada de la próxima primavera, y hasta me prometo ganar dinero si usted acierta.

Aunque la proposición me halagaba, traté de convencerle de que su idea era descabellada por varias razones. La primera, porque una obra en un acto, por grande que sea su éxito, no es suficiente para sostener y defender una temporada, aunque ésta fuera de dos ó tres meses; después,

porque yo nunca había cultivado ese género, el cual, á mi juicio, estaba pasado de moda, y además, porque no quería contraer una tan grave responsabilidad.

Como el hombre insistiera en su temerario propósito á pesar de mis razonamientos, al cabo me comprometí á escribir la parodia de *El gran galeoto*... si se me ocurría un procedimiento nuevo. Limitarme á decir en cómico lo que el autor del drama había dicho en serio —que era lo que hasta entonces se había hecho en el género de parodia,—me parecía en verdad muy poca cosa, y sobre todo, de resultado negativo por su absoluta falta de novedad.

Pensando en ello, al fin di con una forma de parodia completamente nueva: la crítica en acción de la obra parodiada; pero una crítica dura, irrespetuosa, sangrienta, volviendo del revés las situaciones culminantes y mostrando —ó procurando mostrar—su aspecto ridículo y burlesco.

No se me ocultaba la enorme dificultad de tal sistema, y comprendía que si al público no le caía muy en gracia el nuevo procedimiento y no se reía expansivamente desde el principio al fin de la obra, la grita sería formidable, espantosa, de las que hacen época.

Por aquel entonces escribía yo un artículo crí-

tico de cada obra que estrenaba D. José Echegaray, para la *Gaceta Internacional*, de Bruselas, y ya había enviado á dicha Revista el correspondiente á *El gran galeoto*. Para escribir la parodia no hice otra cosa que poner en acción el artículo mencionado. He de advertir que, admirando el talento y el genio del insigne dramaturgo, las principales situaciones de *El gran galeoto* me parecieron falsas, y así lo consigné.

Como el que no se arriesga no pasa la mar, que dice el vulgo, yo me arriesgué á escribir *Galeotito* con tal asunto y en tal forma; se lo di á conocer á mi amigo el militar, advirtiéndole lealmente del riesgo que *corríamos* é invitándole de nuevo á que desistiera de su loco empeño; pero todo fué inútil: el hombre se entusiasmó, y tomó el teatro.

La lectura de *Galeotito* á los actores fué de un efecto desastroso, una lectura completamente en frío; no sólo no se sonrió nadie, siquiera por cortesía, sino que todos los oyentes, sin excepción, mostraron gran extrañeza, no exenta de enojo...

¡La santa rutina, patrona y abogada del vulgo! En cuanto volví la espalda, todos á una proclamaron que *aquello* que habían oído no era una parodia, que no conocían ninguna que se le pareciera ni remotamente, y que, además, no tenía

ninguna gracia. ¡Una lamentable equivocación!...

Los dos primeros actores de la compañía (Julían Romea y Gabriel Sánchez Castilla), *caríñosos* amigos míos, que habían de interpretar los papeles principales, se creyeron en el caso—y en el deber—de indicarle al empresario la conveniencia de retirar el *Galeotito*, para no exponerse á un fracaso *ruidoso é inevitable*, pues la tal obrilla era un engendro desdichado; sobre todo, no era parodia ni Cristo que lo fundó; ellos no conocían ninguna parodia de *aquel corte*...

El empresario les dijo que no había más remedio que hacer la obra, y que si se negaban á estrenarla, cerraría el teatro.

Con tan *favorable atmósfera*, por parte de los cómicos, comenzaron los ensayos de *Galeotito*; y como yo estaba al tanto de lo que se murmuraba, me mostraba más exigente que nunca.

Uno de los primeros actores me dijo un día que había que cortar ocho versos, que *pesaban*, y añadí cuatro más.

A medida que avanzaban los ensayos, más les disgustaba la obra, con la sola excepción de don Juan Casañer, que rectificó su primera impresión, y dijo que *aquello* podía ser un éxito.

Tal atmósfera habían creado al *Galeotito*, que al llegar el día del estreno, participaba yo tam-

bién de la opinión de los actores, y esperaba el fracaso. No queriendo darles el plato de gusto de que me viesen vencido, entre bastidores, rogué á mi entrañable amigo el insigne autor de *La capilla de Lanuza*, de grata memoria, que presenciara el estreno y que me contase después lo ocurrido con absoluta franqueza. Quedé en esperarle en la Isla de Cuba, un café que había entonces en la calle del Clavel, esquina á la del Caballero de Gracia. Y allí me fuí y me senté junto á una ventana, á la misma hora en que calculaba que principiaría el estreno...

Mucho antes de lo que yo esperaba, se presentó Marcos Zapata en un coche, y desde la ventanilla del mismo me gritó:

—¡Anda, corre, que todavía puedes llegar á tiempo!... ¡He visto el primer cuadro!... ¡Se ríen mucho!... ¡Un éxito loco!

.....

Efectivamente; pude llegar á tiempo de salir á escena unas cuantas veces, entre los aplausos de la regocijada concurrencia... ¡Cuán cierto es que más vale caer en gracia que ser gracioso!... El *Galeotito* les había caído en gracia á los *morenos* y me perdonaron la osadía de haber puesto en solfa una obra tan importante y tan hermosa como *El gran galeoto*.

¡Creerán ustedes que los cómicos cantaron la palinodia, y todos, al felicitarme, me dijeron que la obra les había gustado mucho «desde el primer momento», y que habían pronosticado un éxito feliz...? ¡Así son...!

Un detalle: Cuando Marcos Zapata salió escapado del teatro á llevarme la buena nueva y conducirme en coche al teatro para que llegase á tiempo de salir á escena, hubo quien dijo:

—¡Qué envidioso! ¡Se va por no presenciar un éxito!

Así se escribe la historia.

¡Como si el ilustre autor de *El solitario de Yuste*, *El compromiso de Caspe*, *El castillo de Simancas* y tantas otras joyas de nuestra literatura, tuviera que envidiar nada á nadie, y menos aún al modesto autor de *Galeotito*!...

* * *

Cuando se estrenó *Galeotito*, actuaba en el teatro de Santander la compañía dramática de Alfredo Maza. Este me telegrafió diciéndome:

«Mándeme en seguida un ejemplar de *Galeoti-*

to. Estoy ensayando *El gran galeoto*, y quiero estrenar en una misma noche el drama y la parodia.»

A los pocos días anunció el estreno de ambas producciones. El drama obtuvo, como en Madrid y otras partes, un éxito inmenso, y la parodia un gran éxito de risa. Al día siguiente, en la segunda representación de *El gran galeoto*, como era, en su núcleo principal, el mismo público del día anterior, al llegar las situaciones culminantes se acordaba de la parodia y se desternillaba de risa.

Hubo que retirar el drama del cartel; pero *Galeotito*, á petición del abono, se hizo todas las noches, mientras estuvo allí Alfredo Maza. Más de treinta representaciones. Corrió la voz, y ya no volvieron á representarse juntas las dos obras. Se hacía primero *El gran galeoto*, y cuando daba lo suyo y desaparecía del cartel, entraba *Galeotito*. Mientras el drama estuvo en juego, la parodia dió un dineral.

Por el mismo procedimiento le parodié á don José Echegaray *Vida alegre y muerte triste* (*El diablo harto de carne*), *La peste de Otranto* (*Viruelas locas*) y *Conflicto entre dos deberes* (*Conflicto entre dos ingleses*).

Como no se me ocurría otro nuevo procedi-

miento, y éste ya carecía de novedad, dejé de escribir parodias.

A poco salió Salvador María Granés escribiendo parodias con *mi procedimiento*, y cuando llevaba escritas unas cuantas, salió un periódico atribuyéndole la invención del género...

¡Así se escribe la historia!





CÓMO EMPIEZA Y CÓMO ACABA

Puede decirse que la primera parte de la carrera artística de Isidoro Máiquez fué una carrera de obstáculos, ó más bien una carrera en pelo. Difícilmente se encontrará en la historia del teatro un caso semejante.

Hijo de un cómico bastante mediano, por rutina más que por vocación (la vocación vino luego), Isidoro Máiquez siguió las huellas de su padre, y en su tierra natal (Cartagena) presentóse en escena por primera vez, siendo recibido con general rechifla. Tal principio era para desanimar á cualquiera.

Alma grande, como aquellas de que habla Moratín, no se amilanó por aquel primer contratiempo; siguió impávido su camino, y en Málaga primero, y luego en Valencia, le dieron *lo suyo* siempre que se presentó en escena. Navegaba en continua borrasca por mares encrespados y

para él desconocidos, sin brújula y sin timón.

Según cuenta la crónica, en los comienzos de su vida de teatro merecía, con estricta justicia, las ostensibles manifestaciones con que le *obsequiaban*, porque era el cómico más malo que ha pisado las tablas. Le llamaban *galán de invierno*, *voz de cántaro roto*, *agua de nieve* y otras cosas no menos mortificantes. Su voz era, en verdad, muy desagradable, y persiguiendo por instinto el procedimiento de la escuela de la verdad, confundía lastimosamente la naturalidad con la frialdad...

Antes de venir á Madrid andaba por esos pueblos de Dios con cómicos de la legua, entre los cuales nada bueno podía aprender.

Hallándose de jornada en la antigua ciudad imperial que arrulla el famoso Tajo, representóse una comedia de moros y cristianos, *El triunfo del Ave-María*, atribuída á Rosate Niño, en la cual representaba Máiquez el antipático y difícil papel de Tarfe. Fué tan grande y estrepitosa la silba con que le *obsequió* el público, que el atribulado actor, casi sin darse cuenta de lo que hacía, sin acabar la función, se fugó del teatro y de Toledo, y vestido de moro, como estaba, apretó á correr, corrió toda la noche, sin parar, y entró en Madrid en pleno día, ataviado de tan ridícula manera.

«Estos contratiempos (dice D. Emilio Cotarelo) no lograron entibiar su fervor artístico, y siguió impertérrito luchando contra sus defectos y declamando en diversas escenas de provincia, hasta que en 1791, cuando ya tenía veintidós años, logró formar parte de las compañías de Madrid.»

En Madrid no fué más afortunado que en provincias; el público siguió demostrándole su desagrado, y él, por su parte, acostumbrado ya á tal estado de cosas, no sólo no lo extrañaba, sino que se burlaba irónicamente de la persistente y sistemática hostilidad del público.

En 1795, actuando en el teatro del Príncipe con la compañía de Manuel Martínez, como al presentarse una noche en escena los rumores de desaprobación fuesen más acentuados que de costumbre, sonriendo con amargura, le dijo por lo bajo á su compañero Agustín Roldán:

—¿No ha observado usted que apenas salgo á la escena me abruma por todas partes los aplausos?

La frialdad de Máiquez, que él llamaba naturalidad, era imperdonable en aquella época, por estar entonces en todo su apogeo la declamación enfática y altisonante que sacaba los mayores y más seguros efectos, en medio de un vocear atronador, de los *desplantes*, *latiguillos* y demás

baratijas al alcance de todas las fortunas. ¿Cómo había de gustar el sistema tranquilo y reposado del actor novel?

Más que por amor, como medio de adelantar en su carrera, se casó, cuando aún era un pipiolo, con la ya famosa comedianta Antonia de Prado. El matrimonio ingresó en el teatro de los Sitios Reales, y allí empezó Máiquez á desenvolverse y á dar señales de lo que había de ser andando el tiempo.

Con la poderosa intuición del genio, Máiquez comprendió que necesitaba respirar otros aires y tomar otras orientaciones, y al efecto se trasladó á París, donde en seguida trabó amistad con el famoso trágico Francisco José de Talma, amigo y protegido de Napoleón el Grande...

Máiquez fué discípulo de Talma, y tan aprovechado, que al cabo de un segundo viaje á París, según testimonios de autoridad indiscutible, el discípulo aventajaba al maestro en la interpretación de algunas obras...

Proclamado genio entre nosotros, la satisfacción de haber vencido agrió su carácter en lugar de dulcificarlo. Se explica; sin duda presintiendo á Narciso Serra; diría:

«He sufrido tanto, tanto...
que merezco ser altivo.»

Cuando estuvo en el pináculo de la fama y en todo el apogeo de su genio y de su gloria, se portó muy mal con su mujer, á la que dió los más graves disgustos, concluyendo por separarse de ella.

Lo que prueba, como digo más arriba, que Máiquez se caso con la Prado por conveniencia y no por amor.

Fué ingrato y desleal, como todos los grandes hombres que son á la vez grandes ambiciosos.





PERCANCES DEL OFICIO

Cuando yo escribía comedias, procuraba por todos los medios posibles estudiar y conocer el gusto del público. Á tal efecto, no sólo presenciaba con cuidadosa atención los estrenos de las obras de los demás autores, sino que aguantaba los de las mías á pie firme en la primera caja de bastidores ó en el foro, mirando al público de frente por un agujero que practicaba en el telón. Este fué el sistema que adopté, después de ensayar otros muchos, al objeto de que nadie me contase lo que por mí mismo podía ver.

Además, de toda obra mía que gustaba francamente, presenciaba una representación (cuando ya llevaba muchas) desde el público, y en el sitio menos visible, para apreciar debidamente el efecto que causaba, y oír los comentarios que se formulaban á mi alrededor. Á veces oía cosas desagradables aun de las obras más aplaudidas;

por algo se ha dicho que de gustos no hay nada escrito.

Á principios de Febrero de 1881, y cuando *De Cádiz al Puerto* llevaba ya en el teatro Lara (donde se estrenó) cincuenta representaciones, salí una noche á la sala para ver mi obra, y me coloqué en el rincón de la última fila de los números impares, que es la butaca que siempre elige el propietario del teatro, mi buen amigo D. Cándido Lara.

Acababa de colocarme, cuando se sentó á mi vera un sujeto alto, enjuto de carnes, anguloso, de facciones duras y gesto avinagrado, con bigote y perilla de un negro rabioso; un mosquetero trasnochado, al cual el tinte barato que usaba le ponía en ridículo desde respetable distancia.

Indudablemente aquel individuo entraba en Lara por primera vez, porque al fijarse en el telón de boca (muy bonito, por cierto, como obra de Muriel), dijo encarándose conmigo:

—¡Vaya un *teloncito*! ¿Quién habrá pintado ese *mamarracho*? ¡No he visto en mi vida cosa peor!

Yo me sonreí *enigmáticamente*, y no quise contestarle nada. Principió la sinfonía, por una orquesta bastante aceptable, que dirigía el reputado maestro D. Joaquín Valverde, de grata memoria,

y el hombre del bigote y la perilla teñidos, exclamó dirigiéndose á mí nuevamente:

—¡Vaya una musiquita ratonera! ¡*Eso* es una murga indecente!...

—¡Malo!—dije yo para mi capote.—Este viene de mal humor, ó padece del estómago, y no le va á gustar mi comedia.

Efectivamente; á los pocos minutos de haberse levantado el telón, y cuando el público comenzaba á celebrar con ruidosas carcajadas la primorosa labor de la incomparable Balbina Valverde y de la gentilísima Dolores Abril, comenzó mi hombre á enfadarse y á decir pestes de la obra.

Hombre de gusto depurado, según aseguraba él mismo, no podía explicarse cómo el público se reía con aquella *mamarrachada* sin ingenio, sin gracia y sin sentido común. Y como el público seguía riendo expansivamente, la emprendió con él, y no le dejó hueso sano; ¡estaba *estragado, desquiciado, pervertido y corrompido* hasta la médula!... Por eso aplaudía y celebraba aquel engendro desdichado...

Lo peregrino del caso fué que, como advirtió que yo tampoco me reía (pues no era cosa de que celebrase *mis propias gracias*), creyó que estaba de acuerdo con él, y á mí se dirigía al formular sus agrias censuras. Y como yo, al parecer, le

daba la razón con *expresivas* inclinaciones de cabeza y sonrisas *indefinibles*, arreciaba en sus ataques, cada vez más fuertes y con mayor encarnizamiento.

A la conclusión del primer acto ya había puesto como un guiñapo al autor, á los cómicos, al público y á la Empresa; á la Empresa, sobre todo, por haber puesto en escena aquel *esperpento incalificable*, cuando seguramente tenía en cartera obras estimables.

Como parecía que yo estaba de acuerdo con él, por aquello de que «el que calla otorga», el hombre me invitó á fumar un cigarrito durante el intermedio. Salimos al vestíbulo, y me apresuré á ofrecerle de mi tabaco, ante el justificado temor de que el suyo fuese pólvora ó dinamita.

Excusado es decir que durante el intermedio, que me pareció larguísimo, el hombre del bigote y la perilla teñidos amplió el tema, y echó el resto. Era un señor de gusto exquisito, lo que se llama un *refinado* en materia de literatura dramática. Le di la razón en todo; sonó el timbre, yo respiré y él me dijo:

—Vamos á ver cómo concluye ese burdo disparate.

—Vamos allá..., y quiera Dios que no acabe como «el rosario de la aurora».

El segundo acto, más movido y de mayor relieve cómico que el primero, gustó, como de costumbre, más que éste, y, como era lógico, acabó de exasperar al hombre del bigote y la perilla, que continuó haciéndome confidente de su *implacable hostilidad*...

—Yo en esto de la literatura (me decía), tengo un criterio *cerrado*, y no transijo.

—Muy bien hecho (le contesté); pero hágame usted el favor de callar, porque desde hace rato se están fijando en usted...

Como todo concluye, ¡por fin terminó la representación!

El hombre que *se pintaba solo* se creyó en el caso, y aun en el deber, de ofrecerse al amable sujeto que tan dócilmente había compartido sus opiniones y su disgusto, y me dijo alargándome la mano:

—Fulano de Tal, calle de..., número...

Yo, que había estado haciendo coraje cerca de dos horas, cogí la ocasión por un cabello, y me ofrecí á mi vez en esta forma:

—Mengano de Cual..., autor de esa obra tan mala que acaba usted de ver, y que tanto le ha molestado.

El hombre dió un salto, cambió de color, y tímido y balbuciente repuso:

—Siento mucho... haberle molestado... Debíó usted... haberme prevenido... con tiempo... Usted dispense...

—¡No hay de qué, hombre, no hay de qué! No me ha molestado usted en lo más mínimo. Cada cual opina como quiere, aunque opine una necedad. Mire usted, señor; el público, para el cual ha sido escrita esa obra—y que tiene más talento que usted y que yo,—la encuentra buena, puesto que la aplaude y viene á verla, y llena el teatro desde hace cincuenta noches. Después de esa sanción, ¿qué puede importarme la opinión de usted? Nada absolutamente, con tanto mayor motivo cuanto que no sé quién es usted, ni deseo saberlo. Vaya usted con Dios, y que la Magdalena le guíe.

El desquite fué soberbio, y el hombre se marchó más que de prisa. Cuando hubo desaparecido, se me acercó un compañero de letras, y me dijo:

—¿Qué te decía ese *tipo*? ¿Te proponía alguna lectura?

—Pero ese *tipo*..., ¿escribe?

—Sí; pero no le contestan. Más de treinta comedias tiene escritas, y aún no ha logrado estrenar ninguna. Es la pesadilla de las Empresas y el número uno de los *reventadores*.

Entonces exclamé, como el personaje de las comedias del antiguo régimen:

—¡Ahora lo comprendo todo!

* * *

Es de advertir, y conviene que el público lo sepa, que los iniciadores de los gritos, y los que gritan más desaforadamente en los estrenos, especialmente en los teatros por horas, son los autores desdeñados, mejor dicho, los que se empeñan en escribir comedias, sin preparación y sin talento de ninguna clase.

Para los tales, ninguna obra de las que se estrenan en esos teatros es buena. Y de esa *familia* era el espectador que me tocó en suerte aquella noche.





RECUERDOS DE ANTAÑO

Hay una leyenda acerca de la buena sombra, de la suerte loca de D. Cándido Lara, y son muchos los que creen de buena fe que todo le sale bien única y exclusivamente por esa suerte y esa sombra que Dios le ha dado.

En D. Cándido se cumple á maravilla aquello de «ayúdate y Dios te ayudará». No diré yo que no es hombre de suerte; la tiene, y Dios se la conserve y se la aumente; pero que él la ayuda eficazmente, está fuera de toda duda.

Hombre de grandes luces naturales y de incansable actividad, con el instinto de los negocios y un don de asimilación verdaderamente portentoso, en seguida se entera y se impone del asunto más arduo, y está, como suele decirse, al cabo de la calle.

Sagaz y perspicaz en grado sumo, luchador

infatigable, tiene el tino de prever, y jamás le sorprenden los acontecimientos.

*
* *

Cuando D. Cándido Lara estaba edificando el elegante teatro que lleva su apellido, y se supo que él lo iba á explotar como empresario, todos los sabios de bastidores, que son muchos y muy fastidiosos, predijeron que fracasaría, de seguro, en su temerario empeño.

La razón principal que formulaban parecía lógica á simple vista. El teatro (decían) es un negocio difícil, complejo, aventuradísimo; y si empresarios á los cuales les han nacido los dientes detrás de un bastidor y saben lo que se traen entre manos, suelen arruinarse si les viene mal una temporada, ¿qué le ocurrirá al hombre que no entiende de eso una palabra ni en su vida las ha visto más gordas?

Efectivamente, D. Cándido en aquella época no sabía una palabra del negocio teatral; pero sabía lo principal: tenía, como dejo dicho, el instinto de los negocios, y eso le bastó para salir airoso de su empresa.

En la orden, sencilla, al parecer, que dió á su representante para la formación de la compañía

que había de actuar en el nuevo teatro, se descubre el instinto de que vengo hablando, y hay todo un plan teatral de primer orden y de seguro resultado.

—Para mi teatro me contrata usted—dijo á su representante—los cómicos más caros.

Lo cual quería decir, los mejores cómicos; porque ya se sabe, en eso, como en todo, lo más caro es lo mejor. Y como los cómicos buenos son los que atraen al público y también á los grandes autores dramáticos, de ahí que el teatro Lara, que empezó con una magnífica compañía y tuvo obras de las firmas más acreditadas, obtuviera el apoyo y el favor del público, de un público selecto y numeroso, que desde la época de su inauguración (y ha llovido desde entonces) hasta la fecha, se deleita y se regocija con las obras y los comediantes que desfilan por su escenario.

La fórmula no pudo ser más sencilla: todo se redujo á contratar los cómicos más caros. Lo demás vendría lógicamente; y vino, como era natural, el éxito brillante que perdura, porque aún vive D. Cándido, y muchos años viva, y sigue practicando su teoría.



El primer año cómico del teatro Lara (1880-81) sentó jurisprudencia y marcó la pauta de lo que había de ser en lo sucesivo, con relación al arte dramático nacional, el nuevo coliseo, cultivando y aun afinando el género que tanta boga alcanzó bajo la dirección de Emilio Mario en los primeros años de la Comedia.

Y ahora he de hablar de algo que personalmente me concierne. Es muy difícil para mí hablar de los primeros años de Lara, descartando mi modesta personalidad.

En los últimos días de Noviembre de aquella primera temporada, mi entrañable amigo Julián Romea—de grata memoria—, primer actor y director del flamante coliseo, me dió unas cuartillas, diciéndome:

—Son las tres primeras escenas de un propósito que pensaba escribir para las fiestas de San Isidro; pasó la oportunidad, y no quiero esperar al año que viene; á ver si se le ocurre á usted algo, aprovechando lo que se pueda de esa base, para un propósito de Nochebuena.

Leí aquellas escenas, que me parecieron muy graciosas, aunque poco aprovechables fuera del objeto para que habían sido escritas; pero me parecía excelente la idea de hacer una obra para la fiesta indicada por Romea. Imaginé un sainete

en dos actos, y en seguida, ni corto ni perezoso, tracé el plan del mismo. Lo discutimos, lo *perfectionamos* en la discusión, nos distribuimos equitativamente el trabajo y pusimos manos á la obra.

¿Cuándo y dónde la escribimos? Generalmente, terminada la función en Lara, Julián y yo nos íbamos á cenar á *El Puerto*, un célebre colmado á estilo andaluz que hubo en la calle del Príncipe, cerca del palacio de Santoña, y allí, después de cenar en un gabinete reservado, tirábamos de lápiz y cuartillas y escribíamos... algunas veces hasta que nos sorprendían las luces del alba.

Recuerdo que una noche pedí calamares para cenar, y el famoso actor bufo, Escríu, que estaba con nosotros, con aquel tono inimitable, propiamente suyo, me dijo:

—Currito, no comas calamares á estas horas, que se ponen de pie en el estómago.

—¡Ese es un chiste magnífico!—dijimos al unísono Romea y yo, y en seguida apunté la frase. (Fué, efectivamente, el chiste más reído y celebrado; bien es verdad que estaba en boca de la genial Balbina Valverde.)

Al cabo de siete ú ocho días estuvo terminada nuestra obra, que no nos cuidamos de corregir ni de poner en limpio. Si no vimos que era bue-

na, creímos que, á lo menos, podría pasar, y en cuartillas sueltas la entregamos á la empresa.

La titulamos *De Cádiz al Puerto*, y, cuidadosamente ensayada, se estrenó el 24 de Diciembre del citado año 1880, en las secciones segunda y tercera.

Romea y yo sólo aspirábamos á ocho ó diez representaciones, si la obra *pasaba*; pero como en eso de las comedias los autores proponen y el público dispone, el éxito fué verdaderamente excepcional, y *De Cádiz al Puerto* se mantuvo en el cartel, á teatro lleno, ochenta y tres días consecutivos, cosa inusitada en aquella época.

Los papeles eran trajes cortados á la medida y la ejecución fué soberbia, magistral, un conjunto perfecto. La Valverde, la Abril, Romea, Antonio Riquelme, Ruiz de Arana, Cachet, Estesos, Manso y cuantos tomaron parte en la afortunada obra, bordaron sus papeles con cariño y con esmero.

Matilde Rodríguez, una actriz jovencita, nueva en Madrid, y que ya prometía todo lo que después ha cumplido con creces, agrandó el éxito pocos días después del estreno, intercalando en una escena del segundo acto la canción de *La bata*, que en seguida se hizo popular y que ella cantaba con gracia insuperable.

Presentóse al público por primera vez en *De Cádiz al Puerto* el joven, casi niño, Julián Romea D'Elpas, nieto de Matilde Díez y de D. Julián Romea (el grande), con el papel de Proto, é hizo su reputación, una reputación brillante, la misma noche del estreno. Este personaje tenía una mulletilla: decía ¡*Córcholis!* frecuentemente, y por el remoquete de ¡*Córcholis!* fué conocido desde aquella noche para él memorable.

El joven Romea D'Elpas murió prematuramente pocos años después, gozando ya merecida fama de excelente actor cómico y teniendo por delante un gran porvenir. En honor á la verdad, en muchos papeles de los que representó después era el Proto de *De Cádiz al Puerto*...

Otro joven se presentó también ante el público por primera vez con aquella obra: Pepito Riquelme, el hijo queridísimo y mimado de Antonio. Para el *debut* de Pepito, cuando ya *De Cádiz al Puerto* llevaba muchas representaciones, escribí yo expresamente el papel de Salivilla. Lo interpretó muy bien, con mucha gracia, y fué muy aplaudido al cantar unas coplas andaluzas, acompañándose él mismo con la guitarra, que tocaba á maravilla. También ha muerto joven y en pleno éxito este gran actor cómico.

Una cosa quiero hacer constar antes de termi-

nar estos ligeros apuntes. Ni Julián Romea ni yo dimos nunca la más mínima importancia á *nuestra obra*, ni llegamos á tomar en serio el éxito *excepcional* que alcanzó... tal vez por la prontitud y facilidad con que la escribimos.





D. PEDRO ANTONIO ALARCÓN

Teniendo en cuenta que de audaces es la fortuna y con perfecta conciencia de la importancia del riesgo que iba á correr, un buen día del año 1879 concebí el atrevido propósito de buscar un editor que me comprase un libro, al que había bautizado con el nombre de *Galería de tipos (Retratos y cuadros de costumbres)*.

Excusado es decir que abordé temerariamente á la mayoría, á la casi totalidad de los editores conocidos, y que ninguno me hizo caso. Algunos hasta me miraron con extrañeza al enterarse de mi pretensión.

En aquellas estériles andanzas me acordé de la famosa frase de *Fígaro*, cuando dice: «¿No se lee porque no se escribe, ó no se escribe porque no se lee?»

Al fin encontré un editor, el más benévolo y *paternal* de todos, que me propuso imprimir el

libro por su cuenta y *riesgo*, y abonarme el 50 por 100 de la venta del mismo... después de costeada la edición. Le dije que no había venido de Parla en el tren corto; el hombre se incomodó mucho, tomando mi contestación como una ofensa, y le volví la espalda. Lo que yo necesitaba por el pronto era dinero contante y sonante.

Cuando ya renunciaba *generosamente* á la mano de doña Leonor, como el personaje principal de *La pata de cabra*, un día, al pasar por la calle del Olivo (hoy de Mesonero Romanos), reparé en una modestísima librería (números 6 y 8), y en ella me colé de rondón, con la idea preconcebida de recibir un nuevo desengaño, pero deseando apurar la suerte para no volver á ocuparme de tal asunto.

Pregunté por el dueño de aquel *chamizo intelectual*, y al ver su aspecto y el desaliño de su indumentaria, que podía competir sin desventaja con la de un mendigo, me arrepentí de haber entrado... ¡Cuán cierto es que al juzgar por las apariencias se engaña uno las más de las veces!...

Aquel buen hombre, llamado Juan Rodríguez, después de oír mi proposición, tímidamente formulada, me habló de esta manera:

—No soy un editor *á todo trapo*, sino un editor *especial* que quiere ir siempre sobre seguro. Yo

era hace unos cuantos años repartidor de entregas; el negocio *pintó* bien, y pude ahorrar para poner esta librería. No entiendo una palabra de literatura, y solamente me parecen buenos los escritores afamados, de los cuales edito algunos libros. No conozco ni he oído nunca su nombre de usted; pero si D. Pedro Antonio Alarcón, con cuyas obras he ganado mucho dinero, le pone un prólogo á su libro de usted, yo se lo compro.

Me quedé atónito al oírle. Había encontrado la mosca blanca de los editores.

—Mire usted, Sr. Rodríguez—le conteste;—para no molestar inútilmente al Sr. Alarcón, vamos á tratar desde luego del precio del libro, en el supuesto de que yo cuente con el prólogo. Así no perdemos el tiempo ni usted ni yo.

Después de discutir un rato sobre punto tan interesante, llegamos á estar de acuerdo, y desde la librería me fuí al Ateneo á preguntar dónde vivía D. Pedro Antonio Alarcón, con quien nunca había cruzado la palabra y á quien ni siquiera de vista conocía, aunque de antiguo le admiraba por sus obras inmortales. Me dijeron que habitaba en la calle de Atocha, 92, segundo, y allí me encaminé resueltamente sin perder un momento.

Eran las tres de la tarde cuando llegué al do-

micilio de D. Pedro. A poco de pasarle una tarjeta, en la cual había escrito que deseaba verle para un asunto urgente, volvió el criado, y me dijo:

—Dice el señor que no le conoce á usted.

—Ya lo sé; pero si no me recibe alguna vez, no me conocerá nunca.

En seguida sonó una voz en lo interior, que decía:

—Que pase á mi despacho.

Pasé á un despacho lujoso, artísticamente decorado, y dos minutos después se presentó ante mi vista aquel árabe gentilísimo, conocido en la buena sociedad madrileña por *el último abencerraje*, impresionándome su presencia gratísimamente. Sus ojos negros tenían una mirada magnética. ¡Qué simpático era D. Pedro Antonio Alarcón!...

Le conté mi escena con el librero Juan Rodríguez, añadiendo que, aunque algunos de mis amigos, tales como D. Juan Valera, Pepe Navarrete, Antonio Grilo y Narciso Campillo, lo eran suyos también, no había querido pedirles una recomendación, porque tratándose de un favor de tanta importancia, no quería que me lo dispensara por compromiso, si no tenía gusto en ello. Y concluí con estas palabras:

—Como usted no me está obligado en ningún sentido, si no quiere ó no puede favorecerme en esta ocasión, no queda mal excusándose con un pretexto cualquiera, que yo aceptaré sin protesta, culpando sólo á mi mala suerte.

Aquel insigne escritor, que era además un hombre bueno, sin vacilar un segundo accedió á mi deseo, colmándome de las más finas y delicadas atenciones.

Como primeramente había dicho que no me conocía, y esto podía ser mortificante para un escritor, metido ya en conversación conmigo, me dijo de pronto:

—Estaba trascordado cuando dije que no le conocía: conozco y aprecio mucho el nombre literario de usted. ¡Vaya si le conozco!

Era llegar al colmo de la benevolencia. Después, haciendo gala de su delicadeza y de su bondad, me indicó que si algo necesitaba mientras él escribía el prólogo, se lo dijese sin ningún reparo y con toda franqueza; que eso nada tenía de particular entre *compañeros*.

Me apresuré á contestarle que agradecía muchísimo su generoso ofrecimiento; pero que no necesitaba nada.

Alarcón escribió para mi *Galería de tipos* un prólogo bellísimo, como suyo, que me honra y

me favorece mucho más de lo que yo merezco, y por el prólogo más que por el libro (lo digo sin falsa modestia), se agotaron dos ediciones en poco tiempo.

Aquella mi primera entrevista con el esclarecido autor de *El sombrero de tres picos*, *El niño de la bola*, *El escándalo*, *Un testigo de la guerra de África* y otras muchas joyas de nuestra literatura, quedó para siempre grabada en mi memoria y es el recuerdo más agradable que conservo de aquel primer período de mi vida literaria.

Desde aquel día, para mí memorable, tuve el gusto y la honra de ser uno de los amigos predilectos de aquel estilista sin rival, de aquel maestro de la novela, del cual decían algunos que era el Alfonso Karr español, en lugar de decir que Karr era el Alarcón de Francia.





«CHOQUE Y DESCARRILAMIENTO»

Corría la primavera del año de gracia de 1880, y actuaba en el antiguo teatro de la Alhambra una gran compañía de verso, cuyo cuadro principal estaba formado por la plana mayor de la compañía de la Comedia.

María Tubau, Balbina Valverde, Julián Romea y Ramón Rossell, que procedían del mencionado teatro de la calle del Príncipe, se habían constituido en Empresa para estrenar una obra (*Carrera de obstáculos*) del entonces autor principiante, Ceferino Palencia, obra rechazada, según públicamente se decía, por D. Emilio Mario. Y era verdad. Palencia había estrenado en la Comedia, por recomendación de Diego Luque, una obra en tres actos titulada *El cura de San Antonio*, que se había representado, con poca entrada, cinco ó seis noches, y era *natural* que Mario rechazara

la segunda obra de aquel autor. ¡Lagarto, lagarto! Así son los cómicos.

El 9 de Abril del citado año se estrenó *Carrera de obstáculos* con éxito brillante, excepcional, y el teatro de la Alhambra se vió más concurrido que nunca. Mario lamentó su equivocación (¡á buena hora!), y le dijo á Palencia que para la siguiente temporada, y para siempre, tenía abiertas de par en par las puertas del teatro de la Comedia...

Cuando ya iba *Carrera de obstáculos* un poco cansada, Julián Romea, que era el director de la compañía, me hizo el honor de pedirme una obra en dos actos, para *reforzar* la comedia de Palencia.

Precisamente tenía yo en cartera una *cosa* en dos actos, que destinaba al teatro Lara, cuya inauguración se anunciaba para unos meses después, y se la di á Romea. Cuando éste leyó mi obra á la compañía, el resultado de la lectura me desorientó por completo.

Hasta aquel momento *histórico* ninguna de mis comedias había causado el menor efecto en la lectura, tal vez porque siempre he procurado *defenderme* con la acción y con las situaciones más que con el diálogo. Sea por esa razón, ó por alguna otra que no he logrado penetrar, lo cierto era que en la lectura de mis obras jamás se ha-

bía sonreído nadie, no obstante lo cual al público le gustaban. ¿Cuál no sería mi sorpresa al obtener en aquella lectura un gran éxito de risa? Desde el principio al fin no cesaron las carcajadas.

Terminada la lectura, llamé aparte á Julián Romea, y le manifesté mi deseo de retirar la obra, en vista del efecto que había producido á los actores, efecto al que yo no estaba acostumbrado, por lo cual creía, pensando lógicamente, que al público le produciría el efecto contrario. Julián Romea se incomodó, juzgando mi criterio ofensivo para los actores; me aseguró que *aquello* era lo mejor que yo había escrito, y al fin tuve que dejarle la comedia.

Se ensayó cuidadosamente, con esmero y con cariño... y llegó la noche del estreno. El primer acto pasó sin pena ni gloria, con alguna que otra risita sin consecuencias, y, como terminado el acto la *claque* pidiera mi nombre (entonces se guardaba el incógnito), salió Romea á decir, por indicación mía, que el autor suplicaba al público reservase su fallo hasta el final de la comedia. Un espectador de la primera fila de butacas, saltó y dijo:

—¡Pues no se da poco tono!

Después de un largo intermedio, durante el

cual los amigos me dijeron que la cosa iba muy bien, empezó el segundo acto. Yo andaba por entre bastidores con aire triunfador. Llevaba estrenadas veinte obras y, unas más y otras menos, todas habían gustado, y algunas hasta *habían dado dinero*; por lo cual, creía firmemente que las gritas *no se habían hecho para mí*.

De pronto oí un ruido extraño que me sobrecogió de espanto; pero en seguida resonó un aplauso formidable que me tranquilizó. Al cabo de un momento, hubo otra protesta, más ruidosa que la primera, seguida de un aplauso atronador. Me puse muy nervioso.

Alguien me dijo que el público se había dividido... ¡Mentira! Lo que ocurre en tales casos es que el público protesta, porque no le gusta la obra, y la *claque* y los amigos se empeñan, temeraria y vanamente, en sacar la obra á flote fabricando un éxito á fuerza de puños. Y eso fué lo que sucedió en aquel estreno. *Aquello* acabó en medio de una tempestad de aplausos y protestas.

Levantóse el talón y los actores aparecieron en el foro; y como por un momento cesara el ruido, adelantóse Romea é intentó hablar. No le fué posible, porque estallaron nuevamente las protestas y los aplausos. Retiróse al foro y cesó el ruido.

Aprovechando aquel silencio y creyendo que no me oirían desde fuera, grité:

—¡Echar el telón, y que se vayan á la...!

La frase que aquí dejo sin terminar, por respeto á los lectores, era demasiado gorda... y se oyó claramente en todos los ámbitos del teatro. Se armó una tremolina de mil demonios. El público quería asaltar el escenario; se oyeron palabras aún más gordas que las que yo había soltado; mis amigos me sacaron á empujones por la puerta falsa... y tuve una exaltación nerviosa que me duró muchas horas...

Tal fué mi primer fracaso. A la arrogancia de que hasta entonces había hecho gala (como el soldado bisoño que desconoce el peligro), sucedió un pánico horrible que me acompañó en todos mis estrenos posteriores, y del cual no me vi libre hasta que dejé de escribir para el teatro.

Algunos periódicos trataron de consolarme, diciendo que la obra era muy bonita y que el público había sido injusto conmigo. Agradeciendo la buena voluntad de mis amigos, no creí tal cosa. La comedia era mala de veras, y ni siquiera tenía la disculpa de que la hubiesen representado mal. ¡Flojo era el reparto! María Tubau, Balbina Valverde, Eloisa Górriz, Julián Romea, Ramón Rossell, Pepe Rubio, Fernando Viñas...

¿Cómo sería la comedia, cuando no la pudieron salvar tan eminentes artistas?

Hasta el título invitaba á la catástrofe: se llamaba *¡Choque y descarrilamiento!*

Fué en la Alhambra.

Estaba escrito, como dicen los árabes.

Pero mal escrito.





LA PEQUEÑEZ DE LOS GRANDES

La frase vulgar de que no hay grande hombre para su ayuda de cámara es exactísima. Y debe añadirse: ni para su ayuda de cámara ni para nadie que se acerque al grande hombre en la intimidad ó le sorprenda en alguna de sus debilidades ó flaquezas. ¿Quién no las tiene, aun siendo un genio portentoso?

En sus amenos é interesantes *Recuerdos* refiere Julio Nombela una visita que hizo en París al gran poeta Lamartine cuando éste, ya muy anciano y achacoso y sumido en la mayor pobreza, «tenía necesidad de trabajar desesperadamente para pagar sus deudas y para mal vivir...»

No era eso lo peor, sino que se veía obligado á comerciar con su gloria. «Después de haber sido el primer poeta de su país, según Víctor Hugo, cuando, al recibir una carta con sobre «al primer poeta de Francia» que le llevó un car-

tero, dijo: «No es para mí, es para Lamartine»; después de haber sido presidente de la segunda República y de haber derrochado muchos millones», ofrecía á quien comprase una edición de sus obras y le llevase el tomo primero enriquecer el ejemplar con autógrafo-dedicatoria.

Aquí dejo la palabra á Nombela:

«Cuando me presenté á él—dice el simpático y veterano escritor—para entregarle de parte de Eduardo Bustillo su *Romancero* y para estrechar aquella mano que había sido fiel servidora de un cerebro sublime y de un alma privilegiada, me causó profunda pena oírle, no hablar de su pobreza y sus desdichas, que entonces le habría escuchado con veneración y amor, sino de la edición de sus obras, de la importancia que me daría en España un ejemplar dedicado á mí, con su firma auténtica.

»Aquella entrevista me hizo sufrir mucho y compadecí al gran poeta, sin dejar de admirarle y de agradecerle lo que había enseñado á mi alma.»

Lo que calla discretamente el Sr. Nombela es lo que Lamartine dijo, si dijo algo, al recibir el ejemplar del *Romancero*, de Eduardo Bustillo. Probablemente no diría nada. ¡Valiente caso haría el endiosado poeta francés del poeta español!...

La anécdota que dejo copiada trae á mi memoria otra del mismo género, en la que hube de tomar parte, y que he de referir á los lectores.

Era yo redactor de *La Academia*, una revista semanal ilustrada, propiedad del editor Sr. Dorregaray, que dirigían D. Juan de Dios de la Rada y Delgado y D. Francisco María Tubino, cuando regresó á Madrid, después de una larga excursión por América, el más grande de nuestros poetas del siglo XIX, D. José Zorrilla; acontecimiento sensacional en la esfera literaria, no sólo por la importancia capitalísima del poeta, sino también porque faltaba de España hacía muchos años.

La nueva generación de aquella época sólo conocía de oídas, y por sus escritos, al bardo errante, como él á sí propio se llamaba; pero era tanto el prestigio de su nombre, tal la magia de sus poesías y tan interesante su leyenda, por haber formado parte de la Corte de aquel desgraciado Emperador Maximiliano, fusilado en Querétaro, que su llegada á Madrid causó verdadera sensación, como dejo dicho, y todos los amantes de las bellas letras se dispusieron á agasajar al glorioso poeta como él se merecía.

Los directores de *La Academia*, hombres de ciencia, más atentos á la arqueología que á la

vaga y amena literatura—como ellos decían con cierto desdén,—creyeron que bastaría con dar cuenta de la llegada del poeta en un suelto *expressivo*. Yo me permití decirles que eso no bastaba y que lo procedente era ir á verle, pedirle su retrato y los datos necesarios para su biografía, que debía publicarse en la primera plana. Tuvieron la bondad de acceder á mi deseo y me encargaron de tan gratísimo trabajo, lo que hubo de causarme gran alegría.

Me dijeron que el insigne poeta vivía en una casa de huéspedes de la calle de Jacometrezo (no recuerdo el número), y allá me dirigí, presa de la más viva emoción. Lo primero que pensé fué si sería físicamente como yo me lo había figurado leyendo sus poesías y asistiendo á la representación de sus dramas. Pronto iba á salir de dudas.

Se hospedaba en el cuarto segundo de una casa de modesta apariencia, lo cual parecía indicar que volvía pobre. No era extraño. Pobres han sido siempre los poetas, aun los de más rica imaginación...

Eran las dos de la tarde y aún estaba acostado; pero al saber que era un redactor de *La Academia* quien deseaba verle, se apresuró á recibirme en su dormitorio...

¡Dios mío, qué desilusión!... Era, físicamente, todo lo contrario de lo que yo me había figurado, y se me cayó el alma á los pies al ver á un anciano desmedrado, sentado en una pequeña y revuelta cama; un chaleco de Bayona ceñido al busto y un gorro de dormir, ¡un gorro puntiagudo!...

El autor de los *Cantos del Trovador*, de *Margarita la Tornera*, de *Á buen juez, mejor testigo*, *El zapatero y el rey*, *Traidor, inconfeso y mártir*, *Don Juan Tenorio* y tantas otras valiosas joyas de nuestra literatura, me parecía un característico de sainete...

Repuesto de la sorpresa y consolado del engaño al recordar sus obras, principié á hablarle de ellas con gran entusiasmo. Al llegar al *Tenorio* me atajó bruscamente diciéndome que era un desatino, que lo escribió cuando era un muchacho y que se arrepentía de haberlo escrito.

No me atreví á contradecirle y abordé el asunto que era motivo principal de mi visita, único, diré mejor. Zorrilla, sin vacilar un momento, me contestó con la pregunta siguiente:

—¿Cuánto me va á pagar ese semanario por publicar mi retrato y mi biografía? ¡Ya ve usted que soy la actualidad!...

Me quedé frío, y por el pronto no sabía qué contestarle. Al fin le dije:

—Haré presente su indicación, y si acceden á su deseo, vendrá otro redactor á entenderse con usted.

.....

No por eso dejé de seguir admirando al gran poeta, y como socio que era entonces del Ateneo, contribuí en la corta medida de mis fuerzas, con el mayor entusiasmo, á la organización de la velada que dicho Centro dió en honor del egregio poeta recién llegado.

Muchos años después encontré á D. José Zorrilla un domingo en casa del sabio médico don Manuel Ortega Morejón, y almorzamos juntos. Ni remotamente se acordaba, á juzgar por su actitud, de nuestra entrevista en la casa de huéspedes de la calle de Jacometrezo. Yo me guardé muy bien de refrescar su memoria. ¿Para qué?

Ese y otros casos me persuadieron del error de óptica que se padece queriendo ver á los grandes hombres á través de sus obras.





SERIE DE «PLANCHAS»

Es el sino de las criaturas.

Tengo yo un amigo inseparable, aplaudido autor dramático en sus buenos tiempos, el cual amigo, habiéndose pasado la mayor y mejor parte de su vida de telón adentro, casi nunca ha estado al tanto de los chismes, cuentos é intrigas de bastidores, y, con una candidez impropia de sus años (y de la experiencia que debe adquirirse en tal paraje), ha creído siempre que vivía en el mejor de los mundos posibles, creyendo á la vez, que en toda ocasión y momento debía expresar su sentir con absoluta sinceridad.

Esa su malísima costumbre de pensar en alta voz y de llamar las cosas por sus nombres, sin eufemismos y sin rodeos, le ocasionó muchos disgustos mientras estuvo en juego, é hizo mayor número de «planchas» que el gimnasta más diestro y acreditado. Pero ni se arrepiente ni se en-

mienda, y si volviese al punto de partida, procedería del mismo modo.

Genio y figura...

*
* *

En cierta ocasión, después de la lectura del libreto de una zarzuela en un acto en la Contaduría del que fué teatro de Recoletos (un teatrillo de verano que hubo en un solar de la calle de Olózaga), al director artístico y al empresario del mismo, el segundo de dichos señores manifestó su deseo de que un papelito de segunda tiple que había en la obra fuese repartido á la Fulanita, una artista (según el empresario) «aprovechada», útil, etc., etc.

No bien oyó mi amigo, el autor, aquel nombre, saltó y dijo:

—¡De ninguna manera! Es mala cómica, y además antipática y...

—Sin duda la confunde usted con otra—se apresuró á decir, pálido y convulso, el director artístico.

El empresario estaba encendido como la grana.

—No, no la confundo, aunque lo merecía. ¡Si

conoceré yo á Fulanita! Es una verdadera calamidad, y además...

En aquel momento llamaron con urgencia al empresario, el cual, encarándose con el director artístico, hubo de decirle:

—Vuelvo en seguida. Procure usted convencer á «este señor» de la «conveniencia» de que la Fulanita haga ese papel.

Y salió de la Contaduría.

El director exclamó:

—¡Buena la ha hecho usted! Fulanita es la amante del empresario, y no hay término medio: ó le complace usted, ó se lleva la obra, y como el éxito no depende de ese papel, yo creo que debe usted transigir.

—Transigir es gobernar. Sea.

—Arreglado—dijo el director al empresario cuando éste volvió á la Contaduría.

—Será conveniente—agregó el empresario—que le quite usted al papel algunas «erres»; tiene muchas, y Fulanita no pronuncia bien esa letra.

—Será usted complacido.

—Encantado.

Aunque la obra dió dinero, el empresario conservó al autor perdurable antipatía.

*
* *

Algún tiempo después, ensayando una comedia en dos actos en el teatro de Lara, una tarde, concluído el ensayo, llamó al avisador, un tal Pérez, que era también archivero y cabo de comparsas, y le dijo:

—Necesito dos mujeres que tengan facha de señoras, para que salgan de acompañamiento en el segundo acto. ¡Señoras á dos reales! ¡Qué anomalías tiene el teatro!...

—Las buscaré—contestó el avisador.

—Pero no se comprometa usted definitivamente hasta que yo las vea.

—Haga usted el favor de bajar luego á mi cuarto con un pretexto cualquiera, y fíjese en una «señora» que habrá allí, á ver si le sirve.

Después de la visita de «inspección», y otra vez en el saloncillo, preguntó el avisador:

—¿Qué le ha parecido á usted?

—El mascarón de proa de un barco carbonero. ¿De dónde ha sacado usted esa tarasca? ¡«Eso» no es mujer; es un endriago visto á través de una pesadilla!...

Á medida que el autor hablaba, el pobre Pérez iba cambiando de color, reflejando en su demudada fisonomía todos los del iris, y al fin se retiró sin pronunciar palabra, temblando de ira, de despecho y de indignación.

¡Aquella mujer, tan brutalmente tratada por el autor..., era la «adjunta» del avisador!...

El autor se apresuró á dar una satisfacción á Pérez, diciéndole que todo había sido una broma, y el mascarón hizo muchas veces de señora, á razón de 50 céntimos por noche.

En otra ocasión hallábanse una tarde reunidos en la Dirección del circo-teatro de Price el director de escena del mismo, uno de los empresarios (eran tres ó cuatro) y el autor de referencia, al objeto de repartir una zarzuela nueva, en tres actos, que había de estrenarse próximamente.

Había en aquella zarzuela un papel de tiple cómica de poca importancia, pero de algún lucimiento, y el empresario allí presente se apresuró á manifestar que el tal papel debía hacerlo la Perenganita, artista útil y «aprovechada», que lo «desempeñaría» perfectamente, porque iba muy en sus condiciones.

—¡De ningún modo!—clamó el autor, sin acordarse de sus «planchas» anteriores.—La Perenganita parece un pájaro frito, y ni «canta», ni «habla», ni vale nada...

Un fuerte tirón de la americana, que disimuladamente le dió el director de escena, advirtiéndole de que estaba haciendo la «plancha reglamenta-

ria», y, tratando de «enmendarse» en la misma cabeza, habló de esta suerte:

—Vamos por partes. Tal vez estoy confundido. La Perenganita, ¿no es la que hace tal papel en tal obra?

—¡No, señor!—se apresuró á contestar el director de escena.—¡Ya decía yo! Esa á quien usted se refiere es la Menganita, que, efectivamente, no vale nada. La Perenganita es... (Aquí una descripción brillante y sugestiva del pájaro frito, ó sea la Perenganita, que «actuaba de tanda» con el empresario allí presente.)

—¡Ya caigo! Tiene bonita voz y es una actriz muy discreta. Desde luego puede hacer el papel; yo tengo mucho gusto en que lo haga, y la obra ganará mucho. Creí que era la «otra»; pero siendo «ella»...

Ni por esas: la cosa no tenía enmienda. El empresario permaneció serio y cejijunto y ya no habló una palabra en toda la sesión.

Menos mal que la «claque» hacía repetir todas las noches el número que cantaba el pájaro frito...

*
* *

Sería cuento de nunca acabar si hubiese de mencionar aquí todas las «planchas» que lleva

hechas el autor de mi cuento. Tiene para ese «ejercicio» una disposición natural asombrosa. Parece como que está imantado y que las «planchas» tienen imán.

Después de su aventura de Price, y recordando la de Recoletos, solía decir:

—Pero, señor, ¿por qué los empresarios tienen tanta «afición» á las segundas partes? Sin duda, ignoran aquello de «nunca segundas partes fueron buenas».





EL «TIFUS» Y SUS CONSECUENCIAS

Como en el teatro todo es anómalo y suceden las cosas al revés de como pasan en las restantes esferas de la vida y de como indica la lógica más rudimentaria, se da el caso peregrino de que los que solicitan—y obtienen—billetes de favor en los teatros, son los que tienen menos derecho á ello (si algún derecho puede haber á esa *gan-ga*), y, por de contado, los que menos necesitan de tales favores.

Hay muchos individuos, muchísimos, que no son autores dramáticos, ni periodistas, ni cómicos, ni nada, en fin, que se relacione con el teatro, y que se llaman, no obstante, *amigos de la Casa* (de la Empresa), y que por serlo (ó llamárselo) se cuelan en el teatro á todas horas, no sólo á presenciar las funciones, sino también á oír las lecturas de obras nuevas y á ver los ensayos.

Pase lo de los ensayos y las lecturas (aunque

eso tiene también sus inconvenientes); pero lo que no puede ni debe pasar sin protesta es lo de asistir de balde á las representaciones. ¿Por qué? ¿Con qué derecho, siquiera el de los *profesionales* sea un derecho moral?

Porque es de advertir que muchos de esos señores disfrutan de posición desahogada, que les permite desde luego poder gastarse el dinero en una localidad; pero parece cosa tácitamente convenida que el empresario costee ese grato solaz aun á personas ostentosamente ricas.

Hay quien se avergonzaría de pedir dos pesetas á cualquier amigo, y tiene por cosa lógica y natural pedirle una butaca ó un palco á un empresario, aunque sólo le conozca superficialmente.

Lo temible del *tifus*, no está solamente en el *tifus* mismo; sino en sus derivaciones. Hay caballero que está *en lista* (una lista que tienen los porteros) para entrar *gratis* diariamente—con sólo dar las buenas noches al entrar,—pudiendo ocupar cualquier localidad de las que no se hayan vendido. Pues bien; no contento con el favor que le dispensan, que no es flojo, además pide frecuentemente localidades para su familia y sus amigos; de donde resulta, que á veces parece que hay una bonita entrada, y en la taquilla se han

vendido 50 ó 60 pesetas, menos de lo que cobra el primer actor ó la primera tiple.

Donde peor efecto causa ese aspecto ficticio, sobre todo en el ánimo del autor de la obra que se representa, es en los teatros de función entera, donde se cobra el tanto por ciento de la entrada por derechos de representación. El autor tiende su mirada investigadora por la sala, ve el teatro *animado*, y dice para sí: «Buen pico me corresponde esta noche.» Va luego á cobrar á la Sociedad de Autores, y se encuentra con que de aquella que él creyó *buena entrada*, le corresponden ¡tres pesetas cincuenta céntimos!...

Como disculpa y atenuante del *tifus* se dice que anima el espectáculo y contribuye al éxito satisfactorio, agrandándolo considerablemente. Error manifiesto. Los que entran de balde son los espectadores más intransigentes y descontentadizos y los peores enemigos de las Empresas y de los autores. En las noches de estreno, no todos se atreven á protestar ostensiblemente; pero son poquísimos los que aplauden, y éstos lo hacen tibiamente cuando el aplauso es muy general, y para nada se necesita su concurso. Los hay que aplauden con las manos mientras meten ruido con los pies. La mayoría permanece impassible, sin perjuicio de *desquitarse* luego en los pa-

sillos. Por de contado, á los *tíficos* les molesta grandemente el éxito brillante y extraordinario, que *les obliga* á ver una misma obra demasiadas veces.

Hace muchos años, siendo D. Bonifacio Es-lava—de grata memoria—empresario del teatro que lleva su nombre, en vista de que el público gritaba muchas de las obras que se estrenaban en dicho coliseo, decidió verificar los estrenos *entre amigos*, regalando toda la localidad. De este modo (pensaba el buen señor) el público de la segunda noche se encuentra con una obra *sancionada* y no se atreve á meterse con ella. ¡Que si quieres! En el primer estreno verificado en tales condiciones, con el teatro completamente lleno de *amigos*... hubo una grito formidable, fenomenal, de las que hacen época... De hecho tan inaudito surge lógicamente esta consideración: ¡Cómo sería la obra... y cómo serían los amigos!...

El *tifus* tiene muchos aspectos é infinitas variaciones.

Aunque parezca mentira, hasta hay *tifus* en los saloncillos de los teatros.

El saloncillo es—ó debiera ser—para la Empresa, los autores, los cómicos, los periodistas, y, en suma, para todos aquellos que directa ó indirectamente tienen alguna relación con el espec-

táculo teatral. Pues bien; con el saloncillo pasa lo que antiguamente pasaba con el palco de autores—con buen acuerdo suprimido,—que se llenaba el palco de individuos completamente desconocidos é *indocumentados*. De igual modo concurren al saloncillo una infinidad de apreciables sujetos que no tienen ni la más remota conexión con el teatro, ni nadie sabe quiénes son.

¿Explicación de tal anomalía? Sencillísima. En el saloncillo hay cierta animación; se habla de cosas amenas, se discute, se derrocha, á veces, el ingenio por autores y cómicos (que algún ingenio tienen los que logran divertir al público), y la velada resulta agradable; y como la cuestión es pasar el rato sin gastar dinero...

Pero ese *tifus* de los saloncillos, después de todo, si alguna vez molesta, nunca causa perjuicios económicos á las Empresas... como no sea por *omisión*, es decir, por dejar de concurrir al teatro pagando su localidad. El temible, el perjudicial, es el otro, el que sienta sus reales en las butacas.

En cierta ocasión, representándose una obra mía en la Comedia, al entrar una noche en dicho teatro, le pregunté á un portero:

—¿Hay buena entrada?

Y el portero me contestó:

—Una magnífica entrada de «buenas noches y de me alegro de verle bueno».

*
* *

Ignoro quién inventó la denominación de *tifus*, aplicada á los que entran de balde en los teatros, pero me parece muy acertada y muy gráfica sobre todo.

Asistiendo á un teatro de los *favorecidos* por esa gente, se explica uno en seguida la tal denominación. Los que entran de balde se colocan siempre—por temor de que los levanten—en las últimas filas de butacas. Entre este público y el que paga, queda siempre un claro bastante extenso, y parece como que, los que entran *de gorra*, están aislados, en cuarentena, como si dijéramos..., para evitar el contagio...

¿Qué cosa más natural que á esos espectadores de la zaga se les llame el *tifus*?

Aunque también podían llamarse *los frescos*.

Pero como es un poco tarde para la confirmación, bien pueden llamarse las dos cosas.



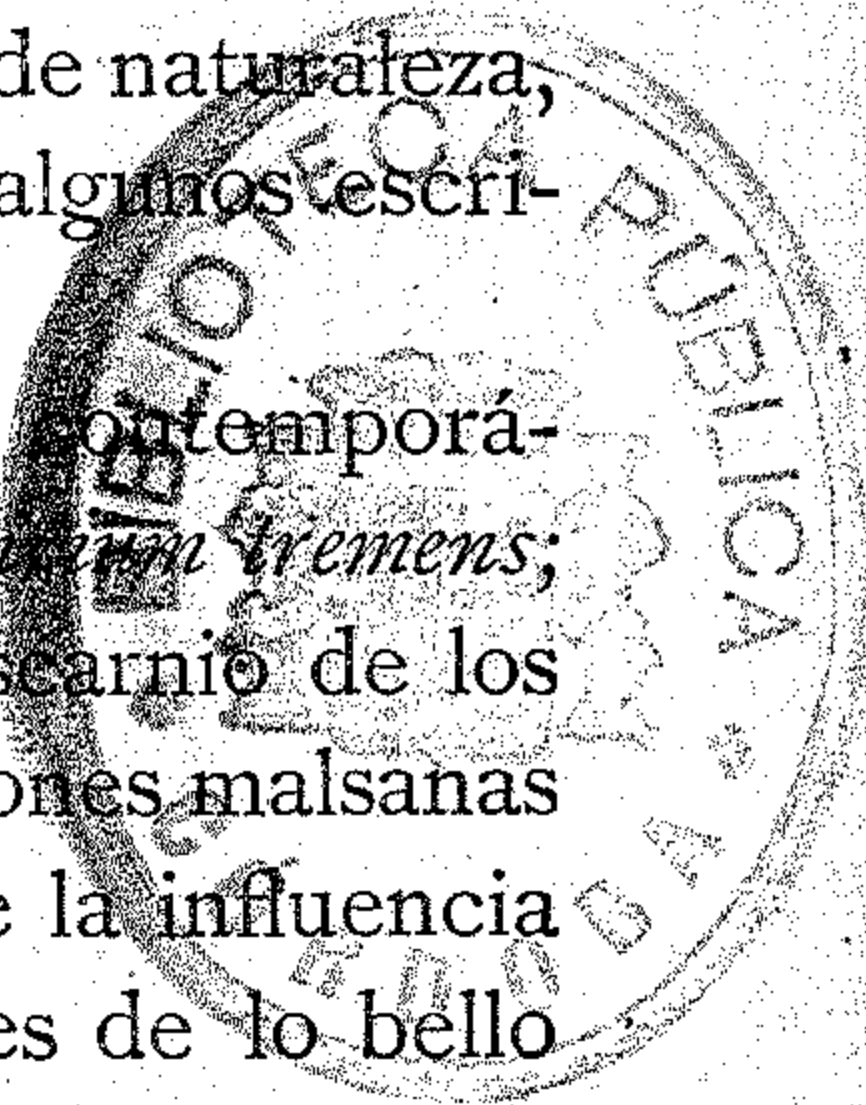
EL VIVO Y EL MUERTO

LA POESÍA EN ACCIÓN

La propaganda por el hecho de Paul Verlaine y de algunos otros de sus colegas acerca de los *encantos* de la vida bohemia, después de dar en Francia sus naturales frutos, causó no pocos estragos en España.

Hubo una época, ya lejana por fortuna, en la cual *vestía mucho* entre las gentes de letras el vestir lo más *descuidadamente* posible; contrasentido que entre nosotros tomó carta de naturaleza, y fué causa de que se malograsen algunos escritores y poetas de mérito positivo.

«Edgard Poe—dice un escritor contemporáneo,—sucumbiendo víctima del *delirium tremens*; Alfredo de Musset, convertido en escarnio de los granujas de París, son personificaciones malsanas de los errores de una época en que la influencia romántica vino á falsear las nociones de lo bello



y de lo bueno, y á fantasear un mundo de todo en todo ajeno á la realidad en que vivimos.»

No cabe más exacta definición del móvil y las causas que dieron por resultado la existencia de la bohemia literaria. En España, como digo, y especialmente en Madrid, la propaganda fué *provechosa*. Se conoce que, por estar bien preparado el terreno, la semilla fructificó. Surgió una verdadera legión de bohemios, que invadió las redacciones de los periódicos, los saloncillos de los teatros y los cafés del Suizo, la Iberia y el Imperial.

Pelayo del Castillo, autor de *El que nace para ochavo*, *El vago de real orden* y otras muchas piezas cómicas, tan saladas como castizas, era un bohemio pertinaz é incorregible. Por su indumentaria y su afición á la bebida, puede asegurarse que era el más típico y clásico de nuestros bohemios. Le cabía esa gloria, que él estimaba en más que la literaria. Buena prueba de lo que digo fué que arregló y escribió muchas obras que otros firmaron. Siempre hubo en este viejo solar castellano mercaderes de la literatura y vanidosos ridículos que se engalanaron con plumas ajenas.

Un día, Pelayo del Castillo amaneció muerto, no recuerdo si en la cama de un hospital, en un zaquizamí ó en mitad del arroyo. Ello fué que

murió como había vivido, en la mayor miseria y en el más completo abandono, y que alguien llevó la noticia á su más cercano pariente *espiritual*, Pedro Marquina, autor de *El Arcediano de San Gil*, *El poeta de guardilla*, *El cosechero riojano* y otras muchas producciones dramáticas muy aplaudidas y celebradas.

Marquina era el amigo más íntimo de Pelayo del Castillo, su compañero de letras y de taberna, y casi tan bohemio como él. En cuanto supo la nueva luctuosa, salió disparado en derechura de la casa de Romero Robledo, penetró casi á viva fuerza en el despacho de dicho hombre público, y gritó con voz estentórea y acento trágico:

—¡D. Francisco, Pelayo ha muerto!

—¿El de Covadonga?—preguntó Romero, entre irónico y asombrado.

—No, señor; el celebrado poeta cómico, el autor incomparable, amigo cariñoso y compañero leal.

—Bueno, ¿y qué?

—Que hay que enterrarle.

—Me lo figuro.

—D. Francisco, usted es un amante de las letras y un hombre de corazón; usted quería y protegía á Pelayo..., y es menester que pague usted el entierro.

Era verdad que Romero Robledo había protegido á Pelayo; y hasta había intentado, aunque en vano, regenerar al bohemio impenitente, convirtiéndole en funcionario del Estado. A tal efecto, siendo Ministro de la Gobernación, le había dado un destino en dicho departamento; pero como al enterarse Marquina le dijese que había perdido su independencia de hombre libre para convertirse en esclavo, Pelayo, tan digno como arrogante, devolvió la credencial, diciendo, acaso, con el personaje de Zorrilla:

«Que como vivió hasta aquí,
Vivirá siempre Don Juan.»

Romero Robledo sintió la prematura, aunque esperada, muerte de su antiguo protegido, y, amable y generoso, entregó á Marquina una cantidad para que el malogrado poeta fuese enterrado decorosamente.

Orgullosa y satisfecha, aunque apenada por la pérdida de su camarada, salió Marquina de aquella casa, y se dispuso á cumplir el triste deber que voluntariamente se impusiera.

Al día siguiente verificóse el entierro del autor de *El que nace para ochavo* y *El vago de real orden* (títulos que habían llegado á ser simbólicos), con el decoro que había exigido la persona

que lo costeaba: un entierro de segunda, muy decentito.

Pedro Marquina y un tal Bullón, que no sé si habrá muerto, presidían el duelo. Bullón era de lo más *caracterizado* del gremio; pero como literato propiamente dicho, valía poco: toda su labor se reducía á improvisar medianos versos de circunstancias en las tertulias de los cafés y de las tabernas, con peligrosa facilidad.

Componían el resto de la fúnebre y menguada *comitiva* varios taberneros agradecidos, y algunos individuos que de buena fe se creían literatos de fuste y poetas de altos vuelos y gran inspiración, porque iban sucios, astrosamente vestidos y con las uñas negras...

Excepción hecha de Marquina, á todos los que acompañaban el cadáver de Pelayo del Castillo en clase de hombres de talento y de genios no comprendidos y malogrados, se les podía aplicar la frase del director de *La Iberia* á un redactor de su periódico, que había dado en la extravagancia de imitar, *en su exterioridad*, á Carlos Rubio. Sabido es que este gran escritor y poeta y periodista insigne era completamente abandonado en el aseo y cuidado de su persona: de él se decía, entre otras cosas no menos gráficas, que conservaba en las botas el barro de un in-

vierno para otro... Pues bien; al imitador de Carlos Rubio, y en presencia de éste, le dijo un día Calvo Asensio:

—Oiga usted, Fulano: para ser tan desaseado como Carlos Rubio, es preciso tener su talento. Lo cual quería decir:

—Aceptamos y toleramos á Carlos Rubio, siendo como es en su exterioridad, única y exclusivamente por su talento maravilloso.

Sin incidente digno de mención llegó al cementerio el fúnebre cortejo. Después de la Misa de ritual en la capilla del camposanto, que oyeron con gran devoción Marquina y sus acompañantes, el ataúd fué transportado en hombros de cuatro enterradores al borde de la fosa donde había de ser sepultado. Momentos después, y valiéndose de unas cuerdas, bajaron la caja al fondo de la sepultura.

Momento solemne.

Marquina, que había sido cómico, aunque malo, y que, como autor militante, gustaba en gran manera de los grandes y sorprendentes efectos teatrales, iba preparado y provisto de su correspondiente poesía alusiva al *caso*, y con la cual se proponía obtener un éxito ruidoso.

Tan pronto como el cadáver fué depositado en el fondo del hoyo, Marquina tiró de manuscrito

y fijó su mirada de águila, no en el papel, sino en los enterradores: al empuñar la pala uno de ellos (el otro tenía una azada), exclamó el poeta con triste y dolorido acento:

«Ya el vil sepulturero se dispone
á arrojar la primera paletada...»

No pudo continuar. Al oír el sepulturero que le llamaban *vil* por ejercer su honrado y piadoso oficio, se irguió súbito y colérico, y levantó la pala sobre Marquina, vomitando insultos y denuestos.

—¡El vil lo será usted, so tal y so cual!—gritaba el enterrador fuera de sí, empedrando su irritación de términos é interjecciones que no se pueden apuntar aquí.

Intervinieron los bohemios y los taberneros. Marquina, trémulo, desconcertado y temeroso, trató de explicar al *ofendido* el sentido filosófico y moral de la frase que tanto le había molestado, añadiendo que su único propósito había sido poner en acción aquella *elegía* de circunstancias. El *vil sepulturero* no se dió por satisfecho ni por convencido, gritando á voz en cuello:

—¡Ni con *legía* consiento que nadie me insulte!

Marquina hubo de suprimir en la lectura, que

reanudó poco después, cuanto se refería al irritado y quisquilloso *funcionario...*, y no *resultó* lo que él se proponía: le habían estropeado el éxito...

Bullón improvisó unos ovillejos propios del caso, y la tierra cubrió, por fin, el cadáver del festivo poeta que tan en broma había tomado la vida.

Marquina regresó á Madrid en el coche mortuario, acompañado de los cocheros de la funeraria, del inevitable Bullón y del *vil sepulturero*, con el cual se reconcilió cariñosamente en la primera taberna que hallaron al paso.

El coche fúnebre se detuvo *accidentalmente* en otras muchas tabernas del tránsito, y los expedicionarios llegaron al punto de su destino borrada por completo la idea de la muerte y nadando en la más bulliciosa alegría...

El muerto al hoyo, y el vivo... á la taberna.

Si hay que pasar la vida á tragos, como dice el refrán, Marquina y sus amigos *cumplieron* aquel día admirablemente.

.....

Muchos años después de la muerte de Pelayo del Castillo, murió Pedro Marquina, repentinamente, en un portal de la calle de Lavapiés.

Como á la sazón se había ya extinguido en la literatura madrileña la raza de los bohemios, y

si alguno quedaba rezagado se recataba cuidadosamente, porque la bohemia había pasado de moda, nadie se cuidó de hacer por el cadáver del autor de *El Arcediano de San Gil* lo que éste (antes de ser cadáver) había hecho por el del autor de *El que nace para ochavo*.

La autoridad competente lo quitó silenciosamente de en medio, como era su deber, y el *vil sepulturero* ejerció sus funciones sin que nadie le molestase...





UN SOLDADO MUERTO

«Puede el baile continuar» y continuará, seguramente, hasta la consumación de los siglos.

El regocijo mundano se interrumpe alguna vez—en apariencia—cuando muere un monarca, un general bizarro, un político ilustre, un orador insigne ó un famoso banquero...

El héroe anónimo que muere al pie de la trinchera en defensa del decoro nacional y al objeto de que sus jefes adquieran nuevas cruces y distinciones nuevas, no puede ni debe turbar con nota discordante la perfecta armonía del orden... militar.

Esos otros soldados

«de la recia batalla de la vida»

que no tienen otros méritos que su honradez acrisolada y su laboriosidad perpetua, que luchan

valerosamente, á brazo partido, contra una adversidad sin término y un dolor sin tregua... esos, al desaparecer un día como grano de arena en la superficie del mar, no deben tampoco turbar en lo más mínimo este admirable concierto social que disfrutamos por nuestra ventura.

No sé si por espíritu de compañerismo ó por conciencia de la propia debilidad, ello es que los desgraciados, los humildes, los soldados, en fin, de una y otra clase me inspiran viva simpatía, ternura infinita, compasión suprema.

El soldado objeto de esta necrología no era, sin embargo, un desconocido y había gustado— aunque de reflejo—los placeres de la gloria.

Todos recuerdan, los unos por haberla visto y los otros por haber oído hablar de ella, á la eminente actriz italiana Carolina Civili.

Tal entusiasmo produjo esta artista al trabajar en Madrid por primera vez, que, por consejo tenaz de críticos y admiradores, *se hizo* actriz española, formó parte de nuestras Compañías... y vino á morir en uno de nuestros hospitales.

El soldado que acaba de caer era hermano de Carolina Civili, y no tan sólo por lo ilustre de su apellido, sino también por su ocupación en estos últimos años, era conocido de muchas personas.

El público del teatro Lara, y muy singular-

mente el de los días de moda, no puede menos de recordar aquel empleado de contaduría, alto, delgado, moreno, con el cabello gris, la mirada profundamente triste, la fisonomía llena de sombras, cortés, respetuoso, friamente amable y siempre atento al cumplimiento de su deber, que despachaba localidades para el día siguiente.

Amargado por las contrariedades de su destino, dolorido por la pérdida de los suyos, sólo en extranjera tierra, enfermo de cuerpo y de alma, jamás se le oyó una palabra inconveniente ni una queja ostensible contra su mala estrella.

Á Torcuato Civili no se le podía decir aquello de «¿qué sabe el ciego de los colores del prisma?», porque había visto á torrentes los haces de luz de la felicidad, y hallábase ¡mísero! á última hora, sumido en las tinieblas de la desgracia. Por eso era más desesperante su situación.

Cuando la Civili vino á España, trajo consigo á su hermano Torcuato. Era éste un joven apuesto, simpático, alegre, decidor; se manifestaba ufano y estaba satisfecho.

Tenía la juventud (que es la primera materia de la felicidad), era hermano de una gloria europea, mandaba en jefe en los teatros donde actuaba su Carolina, y por bellísimo espíritu de fraternidad se envanecía con los aplausos prodigados á

la gran artista, que era además, una hermosísima mujer.

La Civili traducida al castellano (valga la frase) resultaba casi tan buena como en su lengua nativa, y aquél ligero acento italiano que flotaba sobre el idioma de Cervantes, no la perjudicaba en nada, artísticamente hablando.

Pero por su elevada estatura, su amplitud de formas y sus excepcionales facultades, era *mucha actriz* para nuestros primeros actores. Este *defecto gravísimo* le cerró herméticamente las puertas del teatro Español.

Y principió el calvario para Carolina Civili, y, por consecuencia, para su hermano Torcuato.

La Civili *hizo* algunas temporadas (cortísimas la mayoría de ellas) en Variedades, Novedades y Alhambra, y por último se fué á provincias.

Interminable sería la relación de sus desdichas en esa larga etapa de su vida, que tuvo como término—y ya queda apuntado—su muerte en un hospital...

Torcuato acompañó á su hermana en todas sus excursiones, y la acompañó también al cementerio una fría y nebulosa mañana del día más amargo de su existencia...

Torcuato siguió todavía acompañando á su cuñado, el actor Palau, que formaba Compañías

de esas que pueden llamarse de cómicos de la legua...

Cuando Palau no pudo ya formar *ni siquiera* esas Compañías, apareció Torcuato Civili en la contaduría del teatro Lara, como empleado de la misma.

Ya era otro hombre... y me costó trabajo reconocerle.

Canas prematuras, seriedad inalterable, tristeza tenaz y sombría, mutismo absoluto mientras no se le preguntase algo y sobriedad de palabras cuando á contestar veíase obligado.

El aspecto y la actitud de este hombre me interesaban sobremanera, y procuré en más de una ocasión apartar su pensamiento del eterno monólogo de sus desdichas.

Nada más consolador para un extranjero (y esto lo sé por triste experiencia) que oír hablar con elogio de su patria.

Yo me entusiasmaba hablándole de Italia, le pedía noticias de aquel país (de Roma, sobre todo, su ciudad natal), ponderaba el gusto artístico de los italianos, citaba sus músicos, sus escritores, sus artistas, sus monumentos...

Cuando le hablaba de estas cosas disipábanse un tanto las sombras de su frente, y en sus labios dibujábase una pálida sonrisa que venía á

ser como el vago y medroso crepúsculo de un día sin sol...

El infeliz no podía llegar ya más que al crepúsculo de la alegría...

El invierno pasado fué horrible para él.

Una enfermedad del pecho minaba su existencia, y una tos recia é insistente le sometía á duro padecer con aterradora frecuencia.

Al iniciarse este año los primeros fríos, Torcuato tomó todo linaje de precauciones, no porque le asustase la muerte, sino porque, muerto recientemente su cuñado Palau, quedaba sola y sin amparo una pobre niña, fruto de ese desgraciado matrimonio (del de Palau con la Civili).

Torcuato había mandado llamar á su sobrina, y la esperaba uno de estos días. ¡Pobre y desventurada criatura!...

El día 2 del corriente, por la noche, se fué Civili á su casa, llamó, le abrieron la puerta, entró... y cayó muerto en el recibimiento...

El balazo que derriba al soldado sobre el campo de batalla, fué el golpe de tos que derribó á Civili al entrar en su alojamiento.

¡Pobre Torcuato!...

Soldado de la vida, fué también soldado de la libertad, peleando como voluntario á las órdenes de Garibaldi, por la unidad de Italia.

Soldado valeroso en toda clase de combates, duerme en paz, que bien necesitas del eterno reposo.

Hacía mucho tiempo que llevaba la muerte en el alma, y murió el día de los Difuntos.

Ese era su día desde el día en que murió su hermana..

Una hora antes de su muerte despidióse de mí diciéndome:

—Hasta mañana.

Hasta *mañana*, pues, querido amigo.

Madrid, 1886.





ANACRONISMOS

Para barajar á capricho la historia y la indumentaria, no hay nadie como los cantantes de ópera.

Yo he visto un *Hernani* (y ustedes lo habrán visto también) ataviado con los siguientes arreos, salvo omisión involuntaria:

Calzón bombacho, botas de campana, faja andaluza, casaca de fines del siglo XVIII, espada de taza, tabuco naranjero y sombrero calañés.

Después de todo, los cantantes cumplen con saber cantar, y hay que compadecer al que vaya á la ópera en busca del arte y de la historia.

Donde realmente no son tolerables los anacronismos es en los demás teatros, dado caso de que los tomemos—como los debemos tomar—por centros de cultura.

El llamado género simbólico, que ha estado

de moda unos cuantos años, y que todavía *colea* en alguno que otro teatrillo de poco fuste, es sin duda alguna el más ocasionado á los desaciertos que motivan este artículo.

Hay que empezar porque el género—si así lo llamamos—es una atrocidad, en sí mismo considerado. Eso de las *personificaciones materiales*, que abre ancho campo á la fantasía, ofrece también interminables horizontes á la simplicidad y aun á la locura.

Eso de *personificar*, por ejemplo, en seres vivos el edificio del Banco, el Viaducto de la calle de Segovia, el Ministerio de la Gobernación ó los kioscos á ciertos usos destinados y otras muchas cosas materiales é inanimadas, será siempre una majadería insigne, una prueba de malísimo gusto.

Al *vestir* esas *personificaciones* se entra en pleno delirio.

Hay un autor que quiere simbolizar en una persona el pilón de una fuente.

Lo que más analogía tiene con un pilón es una caballería, un mulo, por ejemplo. El autor, sin embargo, *simboliza* el pilón en un caballero de la Edad Media con su armadura correspondiente.

Se entabla un diálogo entre *ese* caballero y un chulo de las Vistillas—acabado de *pescar*,— y hay

público que resista ese diálogo, y en ocasiones hasta público que lo aplauda.

Otras veces, y por virtud del simbolismo, se encuentran frente á frente en escena la matrona romana y el gomoso de frac. Ó bien el guerrero de la época de Carlos V y la costurerilla de la calle del Carmen, que va á *entregar* á las nueve.

En eso del simbolismo se han cometido verdaderos horrores.

En muchísimas ocasiones, cuando el autor no ha hecho decir á sus *personificaciones* en la primera salida (ó después): «Yo soy tal cosa», se ha quedado el público sin saber á quién tenía el gusto de escuchar.

Yo debo gratitud á algunos autores que, previsores, bondadosos y amigos de la claridad, han colocado un cartón en el pecho de cada uno de sus símbolos, y allí (en el cartón), con letras gordas, el nombre de *la cosa*.

Los cómicos salían vestidos disparatadamente; pero el espectador que sabía leer (que los hay) se enteraba de que *aquella* era LA VIRTUD, *aquel* EL VICIO, el *otro* EL PALACIO REAL, y así sucesivamente, hasta apurar todos los grados de la tontería... digo... del simbolismo.

Después de todo, el género simbólico, ó debe ser rechazado en absoluto, ó hay que admitir el

anacronismo como base principalísima y acaso única del género. Yo opino que no es admisible.

En ese *género* se ha llegado hasta el punto de no poder estrenar una obra porque nadie la entendía.

Se pidieron explicaciones al autor, y éstas fueron más obscuras que la obra misma.

¿Qué habría ocurrido si aquella obra se hubiese representado? ¡Quién sabe! Es posible que hubiera gustado.

Los anacronismos verdaderamente censurables son los que se encuentran á porrillo en muchas obras que son, ó quieren ser, *de forma* y hasta de trascendencia.

En el teatro de Novedades he presenciado el estreno de un drama de *alto vuelo*, de propaganda democrática, *extraída* de hechos históricos de enseñanza saludable y de grandísima resonancia. No quiero citar el título de ese drama; pero sí diré que su acción se desarrolla en la época de las *Germanías Valencianas*, y que termina la obra, después de triunfar la virtud, como es de rigor, con los acordes de... la *Marsellesa*...

Aquel público aplaudió frenéticamente. Vaya usted á meter en la cabeza de *aquel* público que lo que aplaudía era un anacronismo, una barbaridad...

En otro drama *histórico*, al cual servía de *tema* el descubrimiento del Nuevo Mundo, antes de ser descubierto, decía Colón á sus compañeros en el momento de embarcarse:

—Ahora, compañeros, á América sin vacilar.

Y también aplaudió el público sin vacilar un punto.

No vive el anacronismo solamente en el teatro.

En la vida social, en la esfera de la política, se *desarrolla* como en su propio abonado terreno.

Cuando ocurrió el incendio del monasterio del Escorial, hace unos cuantos años, un diputado de lo oposición increpó fuertemente al Gobierno por el punible abandono en que tenía aquella maravilla del arte arquitectónico. Pero he aquí que se levanta un ministro, y dice en plena Cámara: «No es nuestra la culpa de lo que ocurre; la culpa es de Felipe II, que, al *construir* el monasterio, no mandó poner unos cuantos PARARRAYOS.

»¿Pararrayos en tiempo de Felipe II? ¿Para... cuándo son los rayos?» —exclamó el diputado de oposición, trémulo de ira.

Hay un público numeroso siempre dispuesto á *tragarse* el anacronismo, por gordo que sea.

En una reunión de *literatas* españolas, donde ninguna sabía francés, se *tragaron* la siguiente cuarteta ó cosa así:

El Conde de Montesquieu
Le dijo á Mirabeau:
—Querido Barón, adieu,
Me voy á Fontainebleau.

Hay que advertir que leyeron *eso* conforme
suena en castellano.





EL NATURALISMO EN EL TEATRO

Procura, amado Teótimo, si eres autor dramático, huir del naturalismo como de la *ira mala*.

Que además de los disgustos inherentes á tu profesión, que no son pocos, el naturalismo te *proporcionaría* derrotas seguras y positivas, á pesar de tu reconocido talento, de tu práctica y de tu habilidad, dones y cualidades que posees, por más que digan.

Los que ven los toros desde la barrera y no están expuestos, por consiguiente, á los peligros y azares de una *cogida*, predicán el naturalismo teatral, no sólo como la cosa más natural del mundo, sino también y principalmente como una *necesidad artística* de los tiempos actuales.

Los que á tales predicaciones se consagran de buena fe, confunden la novela con la comedia, y de esa confusión nace su error lamentable: el de

comparar la lectura reposada y tranquila (que puede dar ocasión á hondas meditaciones) con la *excitación*, digámoslo así, mediante la cual y por impresión momentánea se ha de juzgar y fallar á un tiempo mismo acerca de los detalles y de la totalidad de una producción en su doble aspecto de obra literaria y *cuadro vivo*...

En un solo caso puede llevarse el naturalismo al teatro: tomando de la realidad aquellas cosas bellas y agradables que deleiten el ánimo del espectador.

Pero ese no es, ni mucho menos, el naturalismo literario que se predica.

Los pontífices de la escuela lo entienden precisamente al revés, y ahí están los libros de Zola, que no nos dejarán mentir.

Lo desagradable, lo repugnante, lo perverso de las acciones humanas, son los materiales de que se componen generalmente las obras maestras del naturalismo.

Por eso Zola, que tanto éxito tenía siempre en la novela, fracasaba constantemente en el teatro, á pesar de su inmenso talento y de su genio indiscutible.

Hace muchos años representóse en el Teatro Español una comedia naturalista, cuyo éxito desgraciado es argumento capitalísimo contra

la peligrosa teoría que motiva estas consideraciones.

No había en aquella obra nada grosero ni repugnante, y ajustábase en su plan y en su desarrollo á la más severa realidad.

El argumento era por extremo sencillo.

Un joven llega á Madrid á casarse con una prima suya, de la cual está perdidamente enamorado, y se aloja en casa de su novia. Poco después de su llegada, el joven contrae una enfermedad contagiosa, y la novia abandona apresuradamente su casa por temor al contagio.

Una joven amiga de aquella familia (Pascuala) se constituye á la cabecera del enfermo, y le cuida y le asiste con verdadera abnegación.

Pascuala, sin darse de ello exacta cuenta, se enamora apasionadamente del joven enfermo. Este recobra la salud, y cuando el público cree que el joven va á premiar aquel cariño y aquella abnegación casándose con Pascuala, vuelve la novia á la casa, el galán está más enamorado que nunca de su prima y se casa con ella...

Al llegar á ese desenlace lógico, naturalísimo y en el cual demostraba el autor tener un conocimiento perfecto del corazón humano, el público se indignó, se puso furioso y gritó espantosamente la comedia.

Se adora porque se adora,
pero no por gratitud,

ha dicho el poeta.

Aquel amante era un amante de verdad.

El desenlace de la obra no podía ser tampoco más verdadero.

La comedia estaba bien concebida, admirablemente pensada y escrita con brillantez.

Los personajes eran de carne y hueso. El carácter de Pascuala era tan completo y tenía trazos tan firmes, que el público se identificó con *él* desde los primeros momentos. Tanto se identificó, que vengó *severamente* la injusticia cometida con la pobre muchacha.

¿Cómo y por qué fracasó una comedia tan bien escrita y tan bien pensada, tan humana y tan *real*?

Por eso mismo, por ser tan real.

El público y el autor tenían razón.

Sólo que el autor debió *hacer* una novela con los *materiales* de aquella comedia.

El público del teatro no se conforma con lo que pasa en el mundo, sino con lo que debe pasar; y en punto á injusticias no transige ni con las de la Naturaleza.

Quiere que se realice la justicia en alguna parte, por lo menos en el teatro.

Se habla también mucho de la verdad de los caracteres y de la naturalidad del diálogo.

En el presente momento y por lo que á las obras cómicas se refiere, los caracteres apenas si producen efecto. Hay que entrar de lleno en el tipo y en la *caricatura*, si se persigue, como es justo, el éxito extraordinario.

Tanto se ha forzado la *máquina* en este punto, que muchos autores rebasan (y hacen bien) los límites de la *caricatura*, para pintar la caprichosa *aberración*, y el público toma alguna vez la *aberración* por *originalidad*...

Cuanto al diálogo, el teatro moderno resulta más amanerado y convencional cada día, por exigencias imperiosas de ese mismo público.

Hoy han de ser por fuerza graciosos todos ó casi todos los personajes que intervienen en una comedia, y han de estar constantemente diciendo chistes, vengan ó no vengan á cuento, desde que se levanta el telón hasta que cae... si no se quiere que *caiga* la comedia estrepitosamente...

¿Es eso natural? ¿Puede ser verdad?

Ese es, sin embargo, el teatro moderno.

Y se explica lógicamente que así sea, porque el público de nuestros días, cansado y estragado ya, toma el espectáculo teatral como mero divertimento, sin concederle importancia ni fina-

lidad de ninguna clase, fuera de ese pueril deseo.

Los apóstoles del naturalismo se persuadirían de esta sencilla verdad si predicaran con el ejemplo.

Porque en el teatro nadie puede, con razón, llamarse á engaño; el resultado es inmediato, tangible y palpable; demasiado *palpable* algunas veces.

Lo *natural*, después de todo, es que el autor procure complacer al público, si cree, modestamente, que no es un genio... porque los genios son los que deben guiar al público y no dejarse guiar por él.



LOS AMIGOS DE LA CASA

La casa es el teatro, y su dueño el empresario. Si el empresario se llama Benito, se le puede decir, con muchísima razón: «¡Qué amigos tienes!...»

Llámanse amigos de la casa muchos caballeros particulares que entran gratis en los teatros, sin razón ni motivo para ello.

Una aclaración antes de entrar en materia.

Para nada me refiero, ni puedo referirme, á los autores dramáticos, críticos y periodistas que, por virtud de jurisprudencias sentadas y derechos reconocidos, entran gratis en los teatros, no á título de amigos de la casa, sino por ser quienes son. Los periodistas entran, generalmente, con las butacas del periódico donde escriben.

Trátase en estas líneas de aquellas personas que, sin tener ninguna conexión con la literatura

y el arte dramático, se *cuelan de rositas* en las salas de los teatros, en los cuartos de los cómicos y en los saloncillos de los autores.

Empleados, comerciantes, bolsistas, periodistas jubilados, rentistas y vagos de profesión componen la numerosa clase de amigos de la casa.

Porque es una clase numerosa; no hay más que preguntar á los porteros y acomodadores de algunos teatros.

Muchos de esos amigos del empresario principian por ser abonados ó concurrentes asiduos, pagando, por supuesto, su localidad.

El primer paso para ser amigo de la casa consiste en pedir al empresario que no le cobren las entradas. Basta, á su juicio, con pagar la localidad.

Si el empresario es actor al propio tiempo, se recorre muy brevemente el camino de la intimidad... echando por el puente de la adulación.

El abonado que no paga la entrada, se va al teatro casi todas las noches; cuando le toca el turno á su localidad, y cuando no le toca, al saloncillo ó al cuarto del primer actor.

Por el roce continuo se llega á la familiaridad, y el abonado en esas condiciones concluye por no abonarse, y entra definitivamente en la categoría de amigo de la casa.

Hay otros que no han sido nunca abonados y que son amigos por otras razones ú otros procedimientos, y los hay de generación espontánea.

Los amigos de la casa pueden sentarse en las localidades vacías.

Realmente eso no perjudica á las empresas, y hasta puede favorecerlas en cierto sentido, puesto que, si el teatro está desanimado, los amigos *hacen bullo* y parece como que la sala no está tan *desairada*...

Todo iría perfectamente si los amigos de la casa fuesen discretos; pero ¡ay! no lo son.

Los más agrios censores de las obras nuevas y del trabajo de los cómicos, son esos amigos cariñosos.

Yo creo que llegan á persuadirse de que el teatro es suyo, y les contraría y les molesta todo aquello que no se ajusta á su deseo más pueril.

Si una obra gusta mucho, y el público dice: «Allá voy», y mantiene la obra mucho tiempo en el cartel, el amigo de la casa, que no puede hallar la distracción apetecida en la monotonía de tanta repetición, se disgusta mucho y principia á murmurar de la empresa.

—Esto es abusar del público—dice.—*Esto* no es París. Allí la población flotante permite el fabuloso número de representaciones que alcan-

zan las obras; pero aquí *somos* siempre los mismos, y necesitamos variedad, mucha variedad.

De este razonamiento (rigurosamente histórico) se deduce que el amigo de la casa, el que entra gratis, es mucho más exigente que el abonado y que el público en general.

Porque cuando un empresario sostiene mucho tiempo una obra en el cartel (y en España, desgraciadamente, sucede eso pocas veces), es señal evidentísima de que la obra *da dinero*.

Otra genialidad del amigo de la casa:

Se estrena una obra con gran éxito, y el público llena el teatro literalmente treinta ó cuarenta noches. A la sexta ú octava representación, ya está el amigo de la casa echando chispas.

Si entra en la sala á primera hora y se sienta y tiene que cambiar de sitio varias veces, y por último se ve obligado á marcharse porque se ha vendido todo, sale de allí con un humor de todos los diablos, y quejándose de la falta de consideración de la empresa, que no reserva unas cuantas butacas ó algunos palcos para sus buenos amigos.

Si ha llegado un poco tarde, y al ir á penetrar en la sala ve que está completamente llena, sale refunfuñando:

—¡No sé cuándo voy á ver la obra! Decididamente no se puede venir á este teatro. ¡Parece mentira! Van quince representaciones con el teatro lleno..., y no me lo explico, porque la obra no tiene nada de particular; por el contrario, yo he visto los ensayos, y creí que la *reventarían*; pero este público de Madrid tiene unas tragaderas..., y es lo más novelero...

Y después de este desahogo bilioso, se va á los bastidores á estorbar y á dar *la lata* á los actores y á las actrices, á las actrices sobre todo, porque el amigo de la casa tiene sus puntas y ribetes de conquistador, aunque también se da el caso de que no tenga más que *puntas*...

Si la obra puesta en escena tiene mucho *juego* de decoraciones, y el director prohíbe la entrada al escenario, los primeros choques y los más serios disgustos son con los amigos de la casa.

En cuanto el celador de bastidores echa á uno de esos amigos, el amigo se da por efendido, se marcha murmurando pestes de la empresa y jura y perjura no volver más allí.

Por un contrasentido á todas luces inexplicable, el empresario, tan pronto como se enterar del disgusto del amigo querido, le manda llamar y le da toda suerte de explicaciones al objeto de desagraviarle. Alguna vez hay que echar á la calle

al celador de bastidores, porque el *agraviado* no se contenta con menos, y porque eso, después de todo, no cuesta nada, y la soga ha de romperse por lo más delgado.

No se contenta el amigo de la casa con ver las funciones gratis, murmurar de la empresa, *morder* las obras y los actores y andar continuamente molestando por todas las dependencias del local, no; eso aún le parece poco, y desea que su familia concorra frecuentemente al teatro... gratis, por supuesto. ¿No es amigo del empresario?

Ese deseo, que es abusivo, todavía podría tolerarse en ciertas condiciones. Por ejemplo, si el amigo pidiera localidades aquellos días en que se calcula que el teatro no ha de estar lleno, y por desgracia para las empresas, son muchos esos días; pero no, señor, *él* pide tres ó cuatro butacas céntricas y próximas al escenario, ó un palco de los mejores, para las noches en que de antemano se sabe que ha de haber un lleno.

Á un empresario muy conocido y muy simpático le pidió un amigo tres butacas en buen sitio, no hace mucho, y el empresario hubo de contestarle:

—Hombre..., hoy es primer turno..., y francamente...

El amigo le replicó:

—Por eso precisamente le pido á usted las tres butacas. La señora y las chicas se aburren soberanamente cuando el teatro está desanimado, y como el primer turno es animado y brillante, por eso quiero que vengan esta noche.

Al llegar á este punto, el empresario se muerde los labios, traga bilis, procura sonreirse para no decir una ferocidad, y pone remate á la cuestión con una cortés negativa.

El amigo se resiente, pone mala cara unos cuantos días..., y pasada la nube, vuelve á molestar al empresario en ese ú otro sentido: porque el caso es molestar; esa es su misión.

Algunos maliciosos creen firmemente que si no hubiera tantos amigos de la casa, las obras gustarían más, y los éxitos serían más espontáneos y más francos.

Es posible que tengan razón esos maliciosos.

No limitan su crítica y su censura á las obras y á su desempeño. Discuten si la compañía está ó no bien formada, si es ó no acertada la marcha del trabajo, si la dirección artística tiene ó no tiene competencia en la admisión de las comedias, y por abarcarlo todo, hasta critican con la mayor severidad las reformas materiales realizadas en el local—si por acaso se realizan.

No hace mucho tiempo me decía un amigo entrañable de un empresario, en la sala del teatro de su amigo:

—Esta es la peor instalación de Madrid (se refería á la instalación de luz eléctrica). Hay pocas luces, las bombas son feas, y los aparatos de mal gusto.

Debo advertir al lector que se trata del teatro mejor alumbrado y de una de las salas más bonitas y elegantes de Madrid.

A los pocos minutos se levantó el telón, y si mal le había parecido el alumbrado, peor le pareció la comedia, y peor aún la interpretación.

Al marcharse, se despidió con la sabida mutilla:

—Decididamente, no se puede venir aquí.

¿Que hay excepciones? ¿Que existen verdaderos y buenos amigos de la casa, en el sentido formal y justo de la palabra? Desde luego; pero esas excepciones confirman la regla general. Los más son como aquí se pintan, aunque á la ligera, por no recargar el cuadro.

Uno de esos amigos *principiantes*, que aún no conocían el personal de la casa, se acercó en cierta ocasión á un empresario, y le pidió una localidad.

El empresario le dijo muy políticamente:

—Vaya usted á La Calle, de mi parte.

—Usted me insulta, señor mío. Puede usted negarme la localidad; pero eso de *echarme* á la calle...

El empresario, sonriendo:

—La Calle es el representante de esta empresa, y él le dará la localidad que necesita.

—¡Ah! ¡Ya! Comprendido.

Los empresarios debían enviar á la calle á muchos amigos de la casa..., aunque no se llamara así el representante de la empresa.



EL AMIGO DE TODOS

Es tan conocido de telón adentro, como el *Amigo de los niños*, en las escuelas.

A diferencia de que este amigo no es más que conocido por el forro, es decir, de vista, y muy superficialmente, como verá el que leyere.

Le encuentra usted en todas partes, una vez dentro del teatro.

Durante los estrenos, en el sitio más visible de la sala, y es de los que entran, invariablemente, después de haberse descorrido la cortina, taconeando á su sabor con el sombrero puesto.

Mientras se representan las obras de repertorio, permanece entre bastidores, estorbando al traspunte y haciendo el amor á la dama joven.

Durante los entreactos, cambia de lugar y de *acción* y va á *amenizar* la tertulia del saloncillo (si hay saloncillo y tertulia), ó penetra en el *ca-*

marín de una *diva*, ó se *cuela*, como Pedro por su casa, en el cuarto de un actor.

Donde quiera que se encuentra monopoliza la conversación, y aunque mal, habla mucho y entiende de todo, según su leal saber y entender.

Conoce—según asegura bajo la fe de su honrada palabra—á todas las personas de viso en el mundo del arte y de la literatura, y es de los que mencionan á los grandes escritores y á los artistas eminentes, designándoles por sus nombres de pila—hasta con las modificaciones introducidas por el uso—y con esa llaneza que revela la más íntima familiaridad.

Dice, por ejemplo:

—Hoy he visto á Pepe Castro y Serrano; el otro día eché un párrafo con Emilio (aludiendo á Castelar); Tono García Gutiérrez me consultaba sus mejores obras; el otro día almorcé con Paco Silvela...

Y así por ese orden.

Atravesando el polvo de los siglos y llevando su antipática familiaridad más allá de *la tumba fría*, tuvo el atrevimiento, uno de esos *amigos universales*, de decirme en cierta ocasión:

—Ahora estoy leyendo las obras de Paco Quevedo, y en cuanto *acabe con él*, me pongo con las de Manolo Bretón.

—Muy bien—le contesté—. Y en seguida *le mete usted mano* á Manolo Tamayo y á Juanito Valera.

Descartando esa insoportable manía de la familiaridad con los *peces gordos*, suele ser simpático, ó al menos, soportable, á la generalidad de las personas que trata, porque procura adular á todo el mundo, y el hombre (aunque sea hombre de talento) es sensible á la adulación, mayormente si es cómico ó escritor...

Al autor que estrena una comedia con buena fortuna, le envuelve el amigo de todos en una nube de incienso.

—¡Magnífico, sorprendente, fenomenal!—La obra es un derroche de gracia, de habilidad, de ingenio. ¡No cabe más!

Cabía en ocasiones (cuando no hay motivo para que nadie se entusiasme) enviar *noramala* al *amigo*; pero... los elogios se deben aceptar cuando más falta hacen... y esa es máxima que siguen todos.

Lo propio hace con el actor.

Entra por *aquel* cuarto, rebosando entusiasmo (no el cuarto, sino el amigo), y exclama:

—¡Bravo, estupendo, maravilloso! ¡No cabe más! Es usted *mi* actor predilecto.

Lo mismo, exactamente lo mismo, repite dos

minutos después en el cuarto de otro actor... y así sucesivamente.

Y todos, cómicos y escritores, le profesan verdadera simpatía.

Pero ocurre con frecuencia una cosa muy singular.

Entra usted en el cuarto de un actor y se encuentra allí al *amigo* que ve en todas partes, que le saluda á usted en el paseo, que le llama por su nombre, que le para en la calle para preguntarle cosas de poco momento... y piensa usted:

—¡Hombre, qué casualidad! Ahora voy á saber quién es *éste*: ya era tiempo de que yo supiera *eso*.

El *amigo* le saluda á usted expresivamente y prosigue llevando el peso de la conversación.

Con esa verbosidad que en algunos sitios pasa por elocuencia, el *amigo*, charlando por los codos, habla de política, de arte, de literatura, de crónica mundana (y algunas veces escandalosa) y hasta del equilibrio europeo, mezclando la cuestión de la *Trini* (ó de la Elisa) con la de los Balkanes...

A unos encanta, á otros marea—según el paladar de cada uno—y al fin se marcha, tranquilo y satisfecho, no sin volver á saludar *uno á uno* á todos los presentes.

—Adiós, Fulano; adiós, Mengano; á los pies de la señora; un recadito á mamá; besos á los chiquitines..., etc., etc.

Usted aprovecha esa *retirada*, que esperaba impaciente, y pregunta al dueño del cuarto:

—¿Quién es *ese*?

—¿Quién?

—¡Ese! Ese... que acaba de marcharse.

—¡Ah! sí. Un *amigo*. Hombre simpático, comunicativo, instruído, insinuante, aficionado al teatro...

—Bien; pero... ¿quién es? ¿Cómo se llama?

—*Eso* es lo que no sé. Hasta ahí no llegan mis noticias. Ni recuerdo siquiera quién me lo presentó..., y estoy por decir que se me presentó él solo.

Y dígalo usted, porque lo mismo digo yo.

Ninguno de los presentes sabe quién es el *amigo* que acaba de marcharse, y, sin embargo, todos *le conocen*, ó por mejor decir, *él* conoce á todos... y hasta tutea á algunos.

Nadie sabe cómo *él* se llama; pero *él* sabe los nombres de todos.

Cuando más, hay quien dice:

—¡Ah! ¡Sí! *Ese*... ese está en la Deuda. O en el Tribunal de Cuentas. O en Clases pasivas.

En honor á la verdad, lo de *pasivo* no le cuadra, porque es activo como pocos.

Y de una memoria más que excelente, excellentísima.

Tiene en la cabeza más nombres de los que buenamente pueden caber en aquel estrecho recinto... á juzgar por su *conformación*.

Si conforme hace memoria, pudiera hacer entendimiento y discreción, sería verdaderamente notable.

Tiene, no obstante, todo el entendimiento que se necesita para agradar á las gentes cuyo trato cultiva.

A ciertos actores, sobre todo, se los lleva de calle el *amigo* objeto de este artículo.

Allá va, entre otras muchas que pudiera aducir, una prueba concluyente de lo que digo.

Hará cosa de un año, me preguntó cierto día un actor, de buenas á primeras:

—¿Y aquel amigo?

—¿Qué amigo?

—¡*Aqué!*! Uno alto, delgado, moreno, simpático, de bigote negro... que estuvo con usted en mi cuarto la noche del estreno de *Sal y pimienta*, con más *pimienta* que *sal*... ¿No recuerda usted?

—Si hace ocho ó diez años que se estrenó esa *pimienta*—sin ninguna *sal*—¿cómo he de acordarme?

—¡Sí, hombre!... Uno alto, delgado...

—Moreno, de bigote negro, ya me lo había dicho usted; no recuerdo nada de eso.

—¡Qué lástima! Era un hombre extraordinariamente simpático y de un gran sentido crítico. No le he vuelto á ver. Tenía un no sé qué...

—Ni por esas.

Yo recordaba perfectamente el sujeto y la escena á que se refería el actor de mi cuento.

Hay cosas que jamás pueden olvidarse.

El sujeto era uno de esos *amigos* que nadie sabe quién es y que *se me agregó* la noche de *autos*, acompañándome al cuarto del primer actor, al objeto de darle la enhorabuena por lo bien que se había portado.

Y, ¿saben ustedes por qué aquel actor se acordaba, después de ocho ó diez años, de un hombre á quien había visto cinco minutos y una sola vez?...

Lo recuerdo muy bien. Porque aquel hombre le había dicho textualmente:

—Ha estado usted admirable, magnífico, sorprendente, fenomenal. Es usted el único y legítimo heredero de la escuela del gran Romea.

El actor no ha olvidado *aquello*, ni lo olvidará mientras viva.

Yo no lo olvidaré tampoco.

Y tengo fundadas razones para creer que *aquel amigo* no ha conocido á Romea...

*
* *

El amigo de todos le reserva á uno, en ocasiones, sorpresas dolorosas.

Usted le ha creído inofensivo—después de todo—y á lo mejor, ó por mejor decir, á *lo peor*, le dispara á usted una comedia suya, ó le amenaza con un *sablazo* formidable, que á las veces no puede usted rechazar en debida forma.

Y no sé qué cosa es peor, si el *sablazo* ó la comedia.

La triste experiencia ha demostrado que en cada uno de esos amigos hay el germen de un autor *extraviado* ó de un *sablacista* irresistible... ó de ambas *cosas* á la vez.

Lo indicado es no alternar ni poco ni mucho con esos desconocidos, tan *populares* en los sitios mencionados.

Demasiado trabajo tiene *uno* con haber de soportar—rindiendo culto á las conveniencias sociales—á todas las personas que conoce real y verdaderamente.



LA PRIMERA LABOR

Eso de ir serenamente á reñir con la fiera (la fiera es el público) las noches de estreno, con ser tan grave, no es, ni con mucho, el acto más penoso que realiza el autor dramático.

Escribir una obra, con ser tan difícil, no es, sin embargo, lo que mayor dificultad ofrece: esa es cuestión de antemano resuelta favorablemente, dado que el escritor reúna las necesarias indispensables condiciones que requiere ese ramo de la literatura.

Porque eso sí, el autor *nace*—como el poeta,—y el más eminente escritor é insigne literato no logrará componer una comedia *viable* si no ha *nacido* con las condiciones antedichas.

Ofrecen elocuente ejemplo de esta verdad algunos ilustres novelistas (españoles y franceses) que han intentado vanamente cultivar con éxito la literatura dramática.

Aun reuniendo las susodichas condiciones, ofrece esa literatura, como ninguna otra, inconvenientes y escollos, insuperables estos últimos en ocasiones.

Dan testimonio de este aserto las equivocaciones de dramaturgos tan ilustres como Ayala, García Gutiérrez, Tamayo, Echegaray, Zorrilla y otros muchos, ó por mejor decir, las equivocaciones de todo autor, pues como decía muy bien Marcos Zapata, «en el gremio de autores ninguno baja incólume á la tumba».

Pues bien, la tarea más fácil del autor (entiéndase bien, del que lo sea), es escribir la obra. Su calvario (el del autor) empieza inmediatamente después de haber estampado esta *magnífica y descansada* frase: «Cae el telón».

No voy á tratar el caso del autor novel (eso merece capítulo aparte). Voy á hablar del autor aplaudido, del que tiene hecha su reputación y tiene, por consecuencia, autoridad con las Empresas y responsabilidad para con el público.

Parecería natural que el que se encuentra en ese caso no tuviera ya dificultades que vencer ni obstáculos que salvar, y que su camino (algunos creen que está sembrado de flores) estuviese llano y expedito.

¡Nada de eso!

La lucha del autor dramático—lucha desesperada—no termina nunca.

Supongamos que las Empresas teatrales
esperan con ansia loca

la comedia nueva del autor aplaudido: éste entrega el manuscrito en el teatro de su predilección (ó de su conveniencia), la obra se da á copiar en seguida, y dos ó tres días después principian los ensayos.

El primer ensayo es la lectura de la obra á los actores y á los *amigos*. No he de repetir aquí el cuadro de *la lectura*, trazado ya en otra ocasión.

Lo que sí diré (porque está omitido en aquel trabajo) es que me parece *perniciosa* la costumbre de algunos autores de llevar *gente* á sus lecturas.

Los *amigos*, unos por no haber entendido la obra, otros por entenderla demasiado y algunos (muy pocos) de buena fe, salen en ocasiones del escenario *mordiendo* á su querido compañero (literariamente).

Como esas cosas las sabe siempre el interesado, esa es su primera amargura.

La noche que sigue al día de la lectura, el autor va por el teatro y se encuentra con la novedad de que un artista (ó varios) ha devuelto el

papel por creer que es *mu*y inferior á su categoría.

Primera contrariedad. El autor trata de persuadir al desdeñoso artista, y si no lo consigue, vese en el triste caso de tener que decir á otro: «Mire usted, Fulano (ó Fulana), es necesario que tenga usted la bondad de aceptar este papel que acaba de rechazar Perengano (ó Perengana)».

Si es Perengana, el caso ofrece mayores dificultades que el mantenimiento de la paz europea.

Pongámonos en lo mejor. Ningún cómico devuelve su papel; pero hay lo menos dos (uno de cada sexo) que están disgustadísimos: se les ha postergado, se han desconocido sus méritos y servicios, se les humilla, en una palabra, *repartíéndoles* cosa tan insignificante; pero ellos no quieren pasar plaza de díscolos, son prudentes y no develven *aquellos* papeles por no crear dificultades á la Empresa.

Después de ese razonamiento—algo disfrazado en el fondo,—los que no quieren crear dificultades á la Empresa están molestando y mortificando al autor desde *aquel* día hasta la noche del estreno.

Principian por no estudiar sus papeles, adoptan la actitud de víctimas resignadas, ensayan

de mala gana—con humor pésimo—y desean con el más vivo anhelo que el público *reviente* la obra.

Otras veces ocurre que un actor no entiende su papel, á pesar de las repetidas explicaciones y observaciones del autor, y hay que ir á la tremenda prueba del estreno con la vivísima inquietud que trae consigo semejante torpeza.

Hay también aquello de conocer el autor que el actor Fulano ha entendido al revés el carácter del personaje que ha de representar, y no atreverse á sacarle de su error, porque Fulano es de aquellos actores susceptibles hasta la estupidez, que no admiten observaciones de nadie y que se ofenden á la más levísima indicación.

Completan el cuadro y contribuyen en primer término á exasperar al autor, aquellos comiquitos notables (notables según ellos mismos) que se reservan por completo para la noche de la *ejecución*, por lo cual en los ensayos se limitan á *rezar* el papel, á media voz, y sin *marcar* el más mínimo detalle.

A las muchas inquietudes que en sí lleva el estreno de una obra dramática, una usted (si es usted autor) el de no ver su obra con el colorido necesario, y no poder, por consecuencia, calcular los efectos parciales, y mucho menos la totalidad del resultado.

No hay más remedio que tragar bilis y criar mala sangre.

Dase también el caso de que la madre de la dama joven llame á capítulo al autor y le diga, sin andarse por las ramas:

—Pero, hombre, ¿usted está loco!

—Señora... no me había apercibido de ello.

—Le ha repartido usted á *la niña* un papel de *cocotte*, y eso es un insulto.

—No, la juro á usted que...

—Ni por su temperamento ni por su educación ni por el ejemplo que yo la he dado, está mi niña en condiciones de ser una *cocotte*.

—Basta con que *sienta* el género.

—Quien lo sentiría sería el novio de la niña, que podría escamarse.

—Señora... ese es el teatro: sobre todo, nosotros no tenemos la culpa. Francia nos impone su ley en materias literarias. Allí han dado en la generosa manía de poetizar y redimir *el tipo*, y desde que apareció la célebre *Margarita Gautier*, no cesan de echar *margaritas* al público.

—Sea como fuere, mi niña no hace ese papel. Puede usted dárselo á Fulana.

No acabaría nunca si hubiera de apuntar aquí las mil y una contrariedades que sufre el autor desde el momento en que entrega su obra hasta que ésta se representa, contrariedades que tampoco terminan en el estreno—aun suponiendo que la obra guste mucho—; pues hay actores que pasadas las primeras representaciones (algunos desde la segunda) se abandonan por completo, dando ocasión á que el público diga con razón justificada:

—¿Esta es la obra que tanto han elogiado? Pues no tiene nada de particular.

Desde luego. Como la ejecución es por lo menos la mitad del éxito, cuando la ejecución flaquea, la obra no se ve...

Lo peor de todo (si tiene usted nervios) es que no puede usted tratar de frente ninguna de esas mortificantes cuestiones.

Los cómicos escasean y no los puede usted sustituir, en ocasiones, con la premura necesaria para no perjudicar grandes y respetables intereses.

El empresario de un teatro es el único que en su casa no hace lo que quiere... sino lo que puede.

Cuanto al autor, es el ser más desgraciado de la tierra... si no tiene un temperamento perfectamente linfático.

Y aun en este caso pasa la pena negra.



ÚNICA SATISFACCIÓN

Ríanse ustedes de los peces de colores (ya que por ser inofensivos todo el mundo se ríe de ellos impunemente), y ríanse también de las satisfacciones del autor dramático cuando tiene la suerte de conseguir un éxito brillante y extraordinario.

Ni aun en los momentos del triunfo, cuando sale á escena repetidas veces entre los aplausos y las aclamaciones del público, es completa su satisfacción. Para llegar á esa noche, ha pasado por una serie de trámites, obstáculos, contrariedades y disgustos que le tienen agitado, febril, nervioso y amargado hasta un punto inconcebible. Agréguese á este *lastre* la inquietud, la zozobra, la emoción del estreno, y se tendrá una ligera idea de la intensidad de las complejas sensaciones que conmueven y agitan su espíritu.

Ir al estreno de una obra escénica es ir á lo desconocido, y lo desconocido en este caso inspira verdadero terror, porque de esa consulta á lo ignorado puede surgir un desaire ostensible, un fracaso ruidoso y humillante, que recibe el autor en pleno rostro, que le coloca en situación ridícula á la vista de todo el mundo, y que, por consecuencia, hiere mortalmente su amor propio. Y como en el estreno de una comedia pone el autor toda la cantidad de amor propio de que puede disponer (ó no es autor de verdadera raza), de ahí que en las lentas horas de esa espera cruel sufra un martirio que rara vez puede tener justa compensación.

* * *

Después del gran éxito—cuando lo hay,—vienen las *atenuaciones*, que estropean y merman la satisfacción, para que ésta no sea completa. Por ejemplo, la enhorabuena fría y ceremoniosa, de pura fórmula, del profesional competente y autorizado, que demuestra en su actitud, más por lo que calla que por lo que dice, que no le ha gustado la obra; la palidez verdosa del envidioso, que no puede disimular la rabia de su impotencia y murmura y muerde, con otros envidio-

sos, en el propio saloncillo y á dos pasos del autor; el elogio exagerado y corrosivo de los más perceptibles defectos y puntos flacos (para ponerlos de relieve) de la producción estrenada, elogio formulado con gran aplomo por un querido compañero; la gansada del amigo indiscreto y tonto, que le dice con la mayor impavidez: «Que sea enhorabuena; es muy bonita; tanto, que, francamente, no le creía á usted capaz de escribir cosa de tanto mérito»; ó del que le dice á grandes voces: «¡Bien nos hemos portado los amigos! Me *echan lumbre* las manos de tanto aplaudir»; la ausencia alarmante y significativa del crítico reputado, que cuando no entra á darle la enhorabuena, es señal de que no está satisfecho y piensa poner reparos y quitar *jierro*..., y otros mil y mil incidentes que sería prolijo enumerar, son motivo de inquietantes cavilaciones, encaminadas á aguar el *vino generoso* de aquella que él creyó, con fundamento, noche de fortuna. Lo es, en efecto, pero... de fortuna relativa.

Los periódicos del día siguiente llevan también su grano de arena al edificio de la desilusión, si no completa, relativa, que es lo que se trata de probar aquí. Por grande y unánime que haya sido el éxito, siempre hay uno ó varios disidentes que, en uso de un perfecto derecho y

con la mejor buena fe, formulan voto particular al dictamen del público.

Por donde se demuestra evidentemente que ni cuando se triunfa en toda la línea, llega á ser completa la satisfacción del autor dramático.

* * *

Desde que el autor lleva su obra al teatro donde se ha de representar empieza Cristo á padecer, y donde dice Cristo léase autor dramático.

En aquellas compañías donde no hay una fuerte disciplina (y en la mayoría no la hay ni fuerte ni floja), es obra de romanos la sencilla tarea de *repartir* una obra. A tal punto es esto cierto, que en muchas ocasiones no han podido estrenarse cuando se deseaba muchas obras por dificultades de reparto, nacidas de la indomable rebeldía de los cómicos.

Vencidas esas dificultades (cuando se pueden vencer), surgen otras de diversa índole, no menos molestas y enojosas.

Una de las mayores que sufre el autor es la de la lectura de su obra á los actores que la han de interpretar, y que en muchos casos

es una especie de examen *en juicio contradictorio*. Esta lectura, que tiene por objeto aparente *el paso de papeles*, para confrontar éstos con el original y enmendar las equivocaciones en que haya podido incurrir el copiante, sirven para *todo...*, menos para el fin á que están destinadas.

Sirven para que muchos de los oyentes tengan un rato de descanso y se dediquen á pensar en sus asuntos particulares, sin hacer caso maldito del lector, y para que los que oyen, si no tienen un papel muy de su gusto, hagan de la obra una crítica sangrienta, llegando á la conclusión de que en su vida han oído una cosa tan mala.

A veces, después de esa lectura, tiene el autor que retirar la obra (aceptada por la empresa) porque los cómicos se niegan resueltamente á representarla, afirmando que es detestable y que el público la silbaría, seguramente. Luego suele ocurrir lo contrario; pero en ese caso lo mejor que el autor puede hacer es llevarse su obra, aunque la empresa mantenga y quiera cumplir su compromiso.

Pasados los trámites del reparto y de la lectura (si se pueden buenamente pasar sin graves tropiezos), empiezan los ensayos, y con

ellos una nueva serie de disgustos y mortificaciones.

Descartando (porque de ello nadie tuvo la culpa) el desaliento que se apodera de su ánimo é invade su espíritu en los ensayos *á la mesa*, al ver aquel cuadro desdibujado y falto de color, tiene que luchar con los cómicos, que no estudian una palabra y han de aprenderse el papel á fuerza de ensayar; con los que no han entendido el carácter que han de representar, y se ofenden y se molestan á la más ligera observación del autor; con los que ensayan de mala gana, porque no les satisface el papel..., y con las *eminencias*, que ensayan á media voz (en cuyo caso no hay medio de graduar el efecto), porque se reservan para la noche del estreno. Cuando llega ésta, ya está el autor echando chispas, y para *desengrasar*, llegan las emociones, mortificaciones, incertidumbres y peripecias que quedan transcritas. Por brillante que sea el éxito, se cumple la ley de la compensación.

Esa *labor* interna, que el público no ve, es una verdadera calle de la Amargura, recorrida tantas veces cuantas son las comedias que se estrenan.

*
* * *

Al llegar á este punto, preguntará el lector:

—¿Cuál es, entonces, la única satisfacción completa del autor dramático?

Una que, por fortuna para él, nadie puede mermar ni atenuar siquiera. Principia en el instante de concebir el pensamiento de su obra; cuando acude la inspiración á su mente y estimula su facultad creadora; cuando, después de concebido el pensamiento capital, vienen las ideas substanciales y complementarias á echar los jalones, á trazar las líneas generales de la obra *nueva*, mejor dicho, del embrión que empieza á surgir en su cerebro, y que pronto reclamará imperiosamente la forma sensible que, al exteriorizarse, le ha de dar nombre y vida en el mundo de la Belleza, suponiendo que haya acertado.

Acreciéntase esa satisfacción cuando, después de *vivida* y madurada la idea y concebido y dibujado mentalmente el plan, luego de trazar éste con mano febril, comienza á darle forma adecuada y consigue su propósito, domando la palabra por divina sugestión del Arte.

Puede asegurarse que esa pura, grande, inmensa, legítima y completa satisfacción, á ninguna otra comparable, y que *todo* lo compensa, termina cuando el autor escribe:

«Telón.—Fin de la obra.»

A partir de ese momento, ya no hay instante seguro ni tranquilidad posible.

Puede asegurarse también que el autor dramático disfruta *impunemente* de esa única, completa satisfacción, porque en ella no interviene la morbosa *oficiosidad* del prójimo.





LA PRIMERA PRODUCCIÓN

El éxito ama la juventud y á ella se entrega ciegamente—ha dicho Alfonso Daudet.

Si no se tuviera por pueril arrogancia, yo diría, completando el pensamiento del gran escritor, que el éxito ama la juventud... para perderla.

Dichoso el que al entrar por primera vez en una casa de juego pierde todo el dinero que lleva, y ve tan sólo el lado feo de un vicio que le halagaría seguramente si desde el primer momento le protegiese la fortuna ó le amparase la casualidad...

Feliz el que en su primera producción no logra los favores del público y tiene bastante buen sentido para renunciar *generosamente* á la gloria literaria, y se dedica, en tiempo y sazón oportunos, á *otra cosa*, á contratista de obras públicas, por

ejemplo; muy luego se le ofrecerá la ocasión de ver *prácticamente* que *éstas* obras son más productivas y más tranquilas que las *otras*, y podrá apreciar, con conocimiento de causa, lo que cuestan las primeras y lo que dan de sí las segundas...

Pero el éxito es implacable, se apodera de los jóvenes incautos, los emborracha y los aprisiona para toda la vida, á reserva de jugarles alguna que otra mala pasada, cuando ya los prisioneros no pueden volver á su punto de partida y han ligado su porvenir y su existencia á los vanos ensueños, á las pueriles quimeras de una gloria que jamás se realiza en la proporción ambicionada, y de un placer que vislumbra en fugaces relámpagos, relámpagos que brillan tan sólo para dejarle ver la tempestad en que vive y ha de vivir continuamente...

* * *

Rodríguez ha terminado con aprovechamiento la carrera de médico, de abogado ú otra cualquiera, y es, según su familia y sus amigos, un muchacho de talento y de mucha disposición.

Rodríguez va frecuentemente al teatro y asiste con preferencia á los estrenos. Las primeras re-

presentaciones tienen para él singular atractivo, y siempre que gusta una comedia, se hace la siguiente reflexión:

—Decididamente, no hay nada *tan bonito* como la carrera del autor dramático; esta gloria tangible y palpable debe ser el primero y más halagador de los placeres humanos, y en honor á la verdad, el escribir una comedia no es una cosa del otro jueves. Si yo probara...

Rodríguez sale del teatro aquella noche con el deliberado propósito de llamarse á la parte en el reparto de la gloria teatral, y principia á idear el argumento de su primera producción.

Pocos días después asiste á otro estreno; la obra fracasa, la grito es horrorosa, el público sale indignado del teatro y Rodríguez se para en seco y dice para su capote:

—Caramba, no es *esto* tan fácil como yo creía; aquí *tiran á dar*, y dan al traste con una comedia de la manera más *fácil* y *sencilla*, aunque la sencillez de estas ostensibles manifestaciones son de una brusquedad aterradora. Si bien es cierto que el placer del éxito debe ser el primero de los placeres, el dolor de la derrota debe ser aún más grande... en sentido opuesto. ¿A qué voy yo á meterme en libros de caballería?

Y Rodríguez sale del teatro con el deliberado

propósito de no tentar la fortuna en cosa de suyo tan frágil y quebradiza.

Pero asiste á otros estrenos, presencia otros éxitos... y si lleva en su sangre el *virus literario* y ha nacido ya con ese sino, y *estaba escrito* que *él* había de escribir para el teatro, se lanza resueltamente á los peligros de la escena, dispuesto y preparado á todo, á la fortuna ó á la adversidad, á la grito ó al aplauso.

Rodríguez es, efectivamente, un muchacho de talento, tiene una carrera literaria, ó en la cual entra por mucho la literatura, lo que le falta de práctica le sobra de espontaneidad y de frescura, y el éxito, que ama la juventud, como dice Daudet, le hace su primera cariñosa visita...

* * *

Después del estreno (y del éxito) de su primera producción, anda Rodríguez por esas calles como chico con zapatos nuevos. Sonríe sin motivo, y en su plácida sonrisa se refleja, como en la superficie de lago transparente, la inmensa felicidad que hay en el fondo de su alma.

Pasa revista á todas las *anunciadoras* y *kioscos* de Madrid y lee su nombre, con verdadero ensa-

ñamiento, en todos los carteles del teatro donde se ha estrenado su primera producción. Todos dicen lo mismo, y, sin embargo, los lee todos con atención profunda, con mística y fervorosa delectación—si puedo expresarme así—y parece como que en presencia de cada uno de los carteles recibe una impresión nueva, una sensación hasta entonces desconocida, un placer jamás experimentado y una emoción que embarga de todo en todo su ánimo intranquilo.

Veintitantos años (más cerca de los veinte que de los treinta), una figura aceptable (porque Rodríguez tiene buena figura), una imaginación inquieta y voladora... y el aplauso unánime de todo un público expresamente congregado para escucharle á *él* (aunque por boca de los actores)... es casi, casi, el colmo de la suprema felicidad.

Por eso camina tranquilo, satisfecho, sonriente y como diciendo á la multitud, cuya indiferencia no se explica:

—Yo soy el autor *de anoche*, el que salió nueve veces á la escena entre aplausos espontáneos y atronadores (él no conoce todavía los *misterios* de la *claque*), el que cautivó desde los primeros instantes la atención del auditorio, el que aspira, con fundamento, á un puesto y á un porve-

nir... Yo soy todo *eso*... y algo más que se verá á su tiempo.

Todo esto lo dice mentalmente y no hay que echarlo á mala parte, ni tachar á Rodríguez de inmodesto. La embriaguez del primer éxito lo disculpa todo.

Si no temiera que le tomasen por loco, abrazaría á los transeuntes en señal de gratitud; porque él cree sinceramente que le ha aplaudido todo el mundo, y que la humanidad entera habla de *su estreno*, por no tener cosa mejor en que ocuparse.

Compra todos los periódicos de la mañana y de la noche, así los de gran circulación, como los que no leen ni sus propios redactores, y se recrea, se extasía en la lectura de aquellos artículos y *suelos* que *juzgan* y *analizan* la primera producción del joven poeta.

Todos *hablan* bien (si bien algunos no hablan en castellano), y puede decirse que el éxito ha sido completo.

Unos periódicos califican á Rodríguez de esperanza, otros de realidad; no falta quien habla de las inexperiencias propias del autor novel, y hasta hay quien, con la sana intención de *sembrar* el pánico en *las filas*, asegura formalmente que Rodríguez viene *pegando*...

Esto de *pegar* es lo que más le gusta al interesado, que en su cualidad de autor aplaudido por vez primera, se olvida de su amor al prójimo y entiende que es una tontería aquello de la fraternidad universal.

Y no es que Rodríguez quiera *pegar* á nadie, nada de eso. Por el contrario, cree que la humanidad es buena, y que dentro de la humanidad el público es indiscutible, el empresario inmejorable y los cómicos unos ángeles... caídos, caídos sobre los escenarios para cumplir la única agradable misión de hacer la felicidad de los autores dramáticos.

Tiene la suerte de ignorar todavía los peligros que existen de telón adentro, los misterios de bastidores, los chismes del vestuario, las intrigas del *saloncillo*, los odios, las rivalidades, la lucha sorda y sangrienta que sostienen con encarnizamiento todos los que luchan en la viciada atmósfera teatral...

Si él no pasara del éxito de su primera producción y lograrse que se perpetuaran las puras y tranquilas sensaciones del autor *primerizo*, sería un hombre completamente feliz, hasta donde puede serlo una criatura humana...

* * *

Cierto que muchos jóvenes principiantes tienen que sufrir y sufren grandes y penosas contrariedades para lograr que se represente su primera producción; que hay humillaciones, desvíos incomprensibles, y por lo mismo, doblemente dolorosos... pero todo *eso* se borra instantáneamente la noche del estreno de la primera producción, si el éxito responde á las esperanzas concebidas.

Después de haber llegado, ¿quién se acuerda de lo penoso de la marcha, de los obstáculos del camino, sobre todo, si se llega al éxito teatral y se saborea un placer hasta entonces desconocido?

Rodríguez ha olvidado por completo los dolores de su calvario (si tuvo calvario y dolores), y no vive más que de la dicha del momento presente.

Hace bien.

Y si pudiera sospechar lo que ha de ocurrirle en el porvenir, es muy posible que se contentase con el éxito de su primera producción, sin aspirar á nuevas glorias, fundadas en nuevos juicios de la multitud.

* * *

Alguien ha dicho que con el éxito de una comedia se escribe otra, y Rodríguez, con la fiebre

aún de su éxito reciente, está ya *tramando* otra nueva producción.

Tiene ya impaciencia por salir del aprendizaje y cumplir lo que dicen que ha prometido, aunque él no recuerda haber prometido nada.

¡Duro y á la cabeza!

Él será con el tiempo un hombre notable (aunque siempre discutible y discutido), una firma acreditada para las empresas (si sus obras dan dinero); los principiantes le llamarán maestro, los viejos seguirán llamándole principiante, tendrá por enemigos irreconciliables muchos hombres á los cuales no habrá hecho ningún daño, sembrará favores para cosechar ingratitudes, y al cabo de todo *esto*, cansado ya y fatigado de todo, exclamará un día, á punto de asomarle las lágrimas á los ojos:

—¡Dios mío! ¿Por qué escribí mi primera producción?





EL CORRAL DEL PRÍNCIPE NO FUÉ EL DE LA PACHECA

Nada tan difícil como desvanecer un error que ha tomado carta de naturaleza en la imaginación del vulgo—y el vulgo es casi todo el mundo—y ha ocupado el sitio de la verdad durante mucho tiempo.

Así como hay muchos que aceptan las opiniones hechas por no tomarse el trabajo de pensar para opinar por cuenta propia, los hay también, en número considerable, que creen cuanto les dicen, ya sea de palabra ó por escrito, por no apelar al lógico sistema de averiguar las cosas por sí propios: sobre todo, se cree ciegamente en la letra de molde.

Todavía hay quien cree á puño cerrado que José Bonaparte, el rey intruso durante la Guerra de la Independencia, era tuerto y borracho y feo y desgarbado y de cortas luces, habiendo sido,

como está demostrado hasta la saciedad, refractario al vino, de ojos claros y serenos, de buena figura y de no común inteligencia. Pero es inútil proclamar y propagar esta verdad indudable, y baldía toda rectificación en tal sentido: para una gran parte de los españoles sigue siendo el *Pepe Botellas* que pintaron en aquella época, con fines políticos, para concitar contra él las iras populares.

En Madrid hay una calle que se llama de Malasaña, en recuerdo y glorificación del *héroe* así apellidado, que luchó denodadamente, hasta morir, contra los franceses, en el Parque de Artillería, el memorable 2 de Mayo de 1808. Hará cuatro años próximamente, y cuando el Ayuntamiento pensaba erigir un monumento á la buena memoria del *héroe* mencionado, un erudito escritor, Carlos Cambronero, de grata memoria, jefe del Archivo Municipal, queriendo sin duda librar del ridículo á la corporación que servía, publicó en *El País*, con sabrosos comentarios, la partida de defunción de Malasaña; este individuo había muerto tranquilamente en su cama, de una enfermedad corriente... unos meses antes de la sangrienta lucha en que tan importante papel se le atribuye.

Desistióse, como era natural, de la erección

del monumento; pero ahí está la calle de *Mala-saña*, que simboliza una superchería, y ahí están millares de ciudadanos que siguen creyendo en la heroicidad que fabricó el error.

Muchos son los casos de extravío que podrían citarse; pero basten los apuntados como prólogo del asunto que motiva estas líneas, encaminadas á desvanecer otro error de bulto y de indudable importancia para la historia de nuestro teatro nacional.

Corre muy acreditada la especie de que el actual teatro Español, propiedad del Ayuntamiento de Madrid, está enclavado en el mismo sitio donde estuvo el impropiamente llamado *famosó Corral de la Pacheca*, que ni fué famoso ni representa en poco ni en mucho nuestra gloriosa tradición dramática.

Cuando algún erudito quiere evocar el rancio origen del actual teatro Español, dice invariablemente: «El antiguo Corral de la Pacheca.» Y no hay tales carneros, como verá el que leyere.

*
* * *

Para mayor claridad en la substanciación del proceso, empecemos por el origen del teatro en España. Según el cronista Rodrigo Méndez de

Silva, el año de 1492 comenzaron en Castilla las Compañías á representar públicamente comedias por Juan del Encina, poeta de gran donaire, graciosidad y entretenimiento, festejando con ellas á D. Fadrique Enríquez, almirante de Castilla, y á D. Íñigo López de Mendoza, segundo duque del Infantado. Adviértase que el cronista mienta á Castilla sin hablar determinadamente de Madrid. Los que atribuyen un origen más remoto al teatro, hablan de la comedia que compuso el famoso marqués de Villena, «que se representó en Zaragoza ante D. Fernando el *Honesto* quando pasó á tomar posesión de aquella corona, en la qual (en la comedia) representaban personalizadas *la Justicia, la Verdad, la Paz y la Misericordia*».

De Lope de Rueda, Torres Naharro y otros farsantes se dice que representaban por provincias las obras que ellos mismos componían; pero no se menciona que actuasen en Madrid. Hay quien sospecha, sin asegurarlo, que Lope de Rueda representó alguna vez en Madrid, allá por el año de 1557; pero ni se cita el corral donde actuó, ni entonces los había en esta villa con carácter oficial y permanente. La sospecha, pues, no pasa de ser una conjetura.

En 1565, unos caritativos vecinos de Madrid

fundaron una cofradía llamada de *La Sagrada Pasión*, «con el penitente y misericordioso fin de que unos cofrades se disciplinasen y otros alumbrasen, y con la obligación de vestir doce pobres y una niña, y de dar de comer cada año á los pobres de la cárcel el Jueves y Viernes Santo, cuyo Instituto ó Constituciones cumplieron por el discurso de algunos años. Pero el rey y el Consejo de Castilla le mandaron hacer después un hospital, donde se curasen mujeres pobres, enfermas de calenturas, porque no había otro hospital en la corte con este destino. Hiciéronle, en efecto, obligándose á su construcción con juramento; y necesitando la Cofradía de más renta para la curación de las enfermas, el Cardenal Espinosa, presidente de Castilla, y los consejeros de Gasca y Durango, comisarios de hospitales, *mandaron que las comedias que se representasen en Madrid se hiciesen en los sitios ó casas que señalasen los diputados de la Cofradía de la Pasión*».

Ese fué, puede decirse, el origen del teatro en Madrid con carácter permanente, sólida organización y propósito altruista.

Los sitios ó corrales que señaló la Cofradía de la Pasión para la representación de las comedias, eran: uno que tenían en la calle del Sol, otro en la del Príncipe, propio de Isabel de Pacheco, y

otro que tenían ajustado en esta misma calle, perteneciente á N. Burguillos, que fué el primero que se inauguró, por el *autor* (director de Compañía) Alonso Velázquez, el 5 de Mayo de 1568, abonando en concepto de alquiler la cantidad de seis reales diarios.

Á este propósito dice Casiano Pellicer:

«Constando, pues, que se representaban ya comedias en Madrid el año de 1568, ¿por qué no podrá conjeturarse que representase en él Lope de Rueda, que murió por los de 1569?»

Como poder, se puede conjeturar; pero no es posible pasar de la conjetura, porque no hay hecho alguno que compruebe que tal poeta y comediante actuase en Madrid.

En 1574 la Cofradía de la Soledad solicitó también que se representasen comedias en los sitios ó corrales que ella señalase, para ayudar con su producto á sustentar las amas y niños de su hospital de la Inclusa, originándose con tal motivo un ruidoso pleito entre ambas Cofradías, las cuales hubieron al cabo de transigir, entrando á la parte en la explotación y aprovechamiento de los corrales, la de la Soledad.

En los corrales alquilados alternaban los autores con sus Compañías «hasta que las Cofradías fabricaron sus dos teatros propios, el uno en la

calle de la Cruz, que fué el primero, y el otro en la misma calle del Príncipe: aquél el año de 1579, éste el de 1582».

Y vamos derechamente á la demostración ofrecida:

«Descargadas las Cofradías (dice el ya citado Pellicer) del alquiler del corral de Cristóbal de la Puente, *quisieron también redimirse del gravamen de pagar el del corral de la Pacheca*, que era el de su casa; y á ejemplo del de la Cruz compraron unas casas en la misma calle del Príncipe.

»*Contiguas* al mencionado corral de la Pacheca poseía unas casas con sus corrales el Dr. Álaba de Ibarra, médico de Felipe II, el cual las vendió á las sobredichas Cofradías, que en ellas fabricaron el teatro ó corral del Príncipe.»

He aquí ahora la escritura de venta, que es á la vez la más palmaria demostración de nuestro aserto:

«Sepan cuantos vieren y entendieren, cómo yo el Doctor Álaba de Ibarra, médico de S. M., residente en esta corte, otorgo é conozco por esta presente carta, é por mi mismo, y en nombre de Juan Álaba de Ibarra, mi hijo legítimo, que vendo por juro de heredad (*á las Cofradías de la Pasión y Soledad*) dos casas é corrales, que

yo y el dicho mi hijo tenemos y poseemos en esta Villa de Madrid, libres de censo... en la calle que dicen del Príncipe, desta mesma Villa, *que han por linderos* de la una parte casas de Catalina de Villanueva, é por la otra parte linderos casas de Lope de Vergara, solicitador en esta corte de negocios de la ciudad de Sevilla, é por las espaldas linderos casas del contador Pedro Calderón, é por delante la dicha calle principal del Príncipe, con todas sus entradas y salidas, usos y costumbres, pertenecientes á servidumbre... por precio de 800 ducados.—En la villa de Madrid á 24 días del mes de Febrero de 1582.»

La fecha de la ratificación del hijo del doctor Álaba fué el 10 de Marzo del mismo año.

Si las casas adquiridas por las Cofradías para construir el corral del Príncipe lindaban por derecha, izquierda y espaldas, respectivamente, con otras de Catalina Villanueva, Lope de Vergara y Pedro Calderón, y por delante con la calle del Príncipe (que ahora es Plaza de Santa Ana), ¿de dónde han sacado los aludidos *eruditos* que el corral del Príncipe, hoy teatro Español, pueda ser el primitivo corral de la Pacheca?...

Contiguo, según el Diccionario de la Academia, es «lo que está inmediato, junto ó vecino á otra cosa»; y *linde*, según la misma irrecusable

autoridad del Diccionario, «el término ó línea que divide una heredad de otra».

Así, pues, el corral de la Pacheca, no sólo no estuvo en el mismo solar donde se construyó el del Príncipe y hoy se levanta el teatro Español, sino que ni siquiera estuvo *lindando* con él. Debió estarlo más cerca del Príncipe, en lo que ahora es calle de la Visitación, ó más allá de la calle del Prado.

Desde que se construyeron los corrales de la Cruz y del Príncipe, los de Isabel Pacheco y Cristóbal de la Puente (éste en la calle del Lobo), sólo se utilizaban para hacer en ellos, y no frecuentemente, volatines y juegos de manos, con muy escasa concurrencia.

Un Andrés Rodríguez, hábil prestidigitador, un italiano anónimo, que le ayudaba, y Cazamuleta, famoso volteador, eran los *artistas* que actuaban de vez en cuando en los antiguos corrales, ya abandonados por los cómicos.

«En 11 de Enero de 1583 (dice un cronista de la época), voltearon unos ingleses en el corral de la Pacheca.»

Esa es la gloria—una gloria de circo ó barracón de feria—que puede adjudicarse al *famoso* corral de la Pacheca, del cual no vuelve á hablarse á partir de la función de los volteadores

ingleses. Todo hace creer, lógicamente pensado, que desapareció poco después, como tal corral de comedias, propiamente dicho, y aun de volteadores, volatineros y saltimbaquis. Lo propio ocurrió con los demás corrales que no dependían directamente de las Cofradías. Poseyendo éstas sus dos teatros, los otros, que habían funcionado con carácter provisional, no tenían razón de ser.

Cuanto á la gloria literaria que pudo alcanzar en su corta vida el corral de la Pacheca, baste decir que ninguno de los grandes autores de fines del siglo xvi estrenó en él sus comedias. Sabido es que anterior á Lope de Vega no hay ningún dramaturgo de su altura, ni siquiera que se le aproxime, pues de él puede decirse que arranca la positiva gloria y la verdadera técnica de nuestro teatro, el primero del mundo al finalizar el siglo xvii.

Como comprobación de lo que decimos respecto al corral de la Pacheca, escribe Moratín en su estudio titulado *Origen del Teatro*:

«Ya entonces (1579) se hallaban construídos los teatros del Príncipe y la Cruz, y el público empezó á oír en ellos con admiración los fáciles versos del joven Lope de Vega.»

Lo cual quiere decir que el primero y más grande de nuestros autores estrenó sus primeras

comedias en los teatros que podían llamarse oficiales, del Príncipe y de la Cruz.

Cuando se trata del corral de la Pacheca, hablan los cronistas de los *autores* (directores de Compañía) que actuaron en él; pero nunca, ni por casualidad, se habla del estreno de una comedia de poeta renombrado. Y es que entonces no los había, ni los hubo hasta que apareció Lope de Vega, «el monstruo de la Naturaleza», como le llamó Cervantes.

No obstante la escasísima importancia y la corta duración del corral tantas veces mencionado, no hay periodista de batalla ni crítico del montón que, al hablar de nuestro teatro municipal, no diga, en tono enfático: «El antiguo y glorioso *corral de la Pacheca*... Y el error corre y se perpetúa, sin que basten á desvanecerlo fuerzas humanas.

Por ahí corre impreso un abultado volumen titulado *El corral de la Pacheca*, fundado todo él en el mencionado error, y de dicho libro se toma las más de las veces la fantástica y temeraria afirmación que adjudica á nuestro teatro clásico tan falso origen.

En cierta ocasión, un empresario accidental del teatro Español, conociendo nuestras aficiones, nos pedía, con gran interés, noticias de la

vida y milagros de Isabel Pacheco, y hasta su retrato, si era posible encontrarlo, al objeto de ver si dentro de la temporada oficial caía la fecha de su natalicio, *ó de su muerte*, para celebrar el centenario ó el aniversario de cualquiera de los dos grandes acontecimientos con una función solemne y llamativa, «toda vez (decía) que el actual teatro Español está *asentado* en el *antiguo y glorioso* corral de la Pacheca.

Grande fué el asombro de aquel empresario cuando le dijimos que no hay tal cosa y que el teatro Español es el antiguo corral del Príncipe, ó, por mejor decir, que se levanta éste donde aquél estuvo. Discutió la especie con el calor que presta la rutina, y creemos que no quedó convencido.

Conste, pues, de una vez para siempre, que el corral de la Pacheca duró poco, como los valientes y el buen vino, y que, además, no tiene ninguna relación con el antiguo corral del Príncipe, en cuyo glorioso solar se levanta hoy el teatro Español.

El 21 de Mayo de 1582, tres meses después de haber adquirido las casas del Dr. Álaba de Ibarra, se pusieron los cimientos de piedra y cal en el teatro nuevo, y se continuó haciendo las obras convenientes, en que intervinieron, aunque

en distintos tiempos, Juan Armaraz, carpintero; Andrés de Aguado, albañil; Pedro Martín, maestro mayor—que ganaba seis reales al día,—y Francisco Ciruela, empedrador.

Como esto de un empedrador para la construcción de un teatro podía chocar, hemos de reproducir aquí la relación de las obras realizadas:

«Hicieron tablado ó teatro para representar (entonces se llamaba teatro lo que hoy decimos escenario), vestuario, gradas para los hombres, bancos portátiles, que llegaron al número de 95; corredor para las mujeres, aposentos ó ventanas con balcones de hierro, ventanas con rejas y celosías, canales maestras y tejados que cubrían las gradas, y finalmente Ciruela *empedró el patio*, sobre el cual se tendía una vela ó toldo, que defendía del sol, pero no de las aguas.»

Es de advertir que entonces los teatros no funcionaban de noche: empezaban las representaciones á las dos de la tarde en invierno y á las tres en verano; y como el patio (lo que ahora llamamos sala) carecía de techo, no se empleaba la luz artificial.

«Era tanto el deseo de estrenar los actores y las actrices sus habilidades histriónicas en el nuevo teatro del Príncipe (escribe Pellicer), que que no aguardaron á que se concluyese la obra.»

Y así en el *Diario Cómico*, desde el año de 1579 hasta 1586, se dice:

«En 21 de Septiembre, día de San Mateo, año de 1583, representó Vázquez y Juan de Ávila en el corral del Príncipe, que es el primer día que se representó en él y hubo de tablados, con la representación, setenta reales, porque aún no están hechas las gradas, ni ventanas, ni corredor.»

La representación quiere decir los diez reales que pagaban los comediantes por el alquiler del corral. De modo que, en ley de verdad, en la inauguración del corral del Príncipe hubo tres duritos de entrada.

Se emprendieron las obras del corral del Príncipe solamente con 300 ducados, penuria que fué causa de la lentitud con que se ejecutaron, y tal vez se hubieran eternizado, á no ser por la generosidad de algunos comediantes, que cedían sus sueldos para el aceleramiento de dicha construcción.

En tal sentido, merece mención especial el cómico italiano Alberto Ganasa, quien, no sólo adelantó, en calidad de reintegro, el dinero necesario para la construcción de algunas ventanas ó aposentos, sino que dió de limosna veinticinco escudos.

Este Ganasa era muy popular en Madrid, y como cómico y jefe de Compañía había ganado mucho dinero. Como de hombre conocido y fa-

moso hace mención de Ganasa Lope de Vega, en aquel terceto de su *Filomena*, que dice:

«Con esto yo también, no sé si es treta,
donayres de Ganasa y de Trastúlo
les digo que me trajo la estafeta.»

Otro poeta, el autor del poema intitulado *La Asinaria*, después de llamarle *italiano famoso por su donaire en el teatro*, dice:

«Y de encerrar en un corral Ganasa
asnos (qual otros non más toldo agora)
ganó para fundar familia y casa.»

Merece, pues, el cómico italiano Alberto Ganasa, como dejamos dicho, mención especial y nuestro grato recuerdo á su buena memoria, por su identificación con nosotros contribuyendo generosamente á levantar el primer templo de verdadera importancia del arte dramático en la capital de una nación que no era la suya.

* * *

Parécenos que con lo expuesto queda bastante claro el origen del teatro Español, antiguo corral del Príncipe. No obstante lo cual, los eruditos *de oídas* y los adoradores de *Santa Rutina*, le seguirán llamando «el antiguo corral de la Pacheca».



CARTA

*que un hombre de humor
dirige, desde la corte,
á un aprendiz de escritor
del partido de Monforte.*

Me pides un consejo, caro amigo,
y ser contigo complaciente quiero,
y hasta mostrarme espléndido podría.
Otra cosa sería
si te atrevieses á pedir dinero.

¿Que te dé mi opinión franca y sincera
sobre ciertas cuestiones?
Eso lo da cualquiera,
aun sin tener franqueza ni opiniones,
pues no hay mortal que considere agravio
que le tome su prójimo por sabio.

Sabiendo que yo soy del Mediodía,
me has tomado por norte
ó si se quiere por experto guía,
y me consultas la soberbia idea

de abandonar la calma de tu aldea
por el recio bullicio de la corte,
á pretexto de ser, según te dicen
el médico y el juez y el boticario—
sabios de campanario—
un joven que promete y necesita,
para ser de la gloria claro espejo,
de más vasto escenario
que el de ese miserable lugarejo
en donde todo genio se marchita.
Para ver si esos sabios del Concejo
han tenido razón en sus razones
me envías tus primeras producciones...
y quedo mudo, estático,
con tus varios engendros á la vista.
Tú quieres ser poeta y novelista
y, ¡lo que es más temible! autor dramático...

En apurado trance
me has puesto, ¡vive Dios!, mi dulce amigo.
Tú escribes en quintillas y en romance
y *manejas* la silva y la quarteta;
pero la inspiración no fué contigo,
y tienes de poeta
lo que yo de arzobispo. Francamente,
los que intenten meterte en aventuras,
quizá por tus pasadas travesuras,
te quieren malamente,

pues en verso y en prosa,
esto que ahora examino no es gran cosa.

Suponiendo que fueses un portento,
un hombre extraordinario,
como dicen el juez y el boticario,
no te aconsejaría,
sin sentir un atroz remordimiento,
que fiando tan sólo en la poesía
y en los solos recursos del talento,
vinieses á Madrid tras el dorado
esplendor de la gloria y la fortuna,
y cual otros te vieres condenado
á dormir muchas noches en el Prado
á la luz de la Luna... cuando hay luna.

Ya no existen patronas que alimenten
el talento en estado de canuto;
se empeñan en cobrar, y no presienten
si el hombre ha de llegar ó no al proscenio,
y es que se ha presentado mucho bruto
disfrazado de genio,
y en fuerza de *tostadas* é intentonas,
están echando chispas las patronas.

No puedes sospechar desde tu aldea
lo que tiene esta lucha de execrable,
al ver que es tu enemigo formidable
el que marcha á tu lado en la pelea,
ni podrás comprender que, en esta lidia,

el sabio general de alto renombre
del bisoño soldado tenga envidia...

y eso es, mi buen amigo, porque el hombre,
si es escritor, aun siendo de los buenos,
no es imagen de Dios, ni mucho menos.

¡La gloria!... Si supieras, dulce amigo,
lo que cuesta alcanzarla,
lejos de ambicionarla

desde el obscuro fondo de tu aldea,
el más vivo terror te inspiraría
solamente la idea

de haber pensado en ella un solo día.

Pocos hombres alcanzan sus favores;
y aun aquellos mortales que *dichosos*
se proclaman un día vencedores,

á despecho de necios y envidiosos,
llegan al sacro altar, ante la diosa,
marchitos por crueles desengaños,
la-cerviz inclinada hacia la fosa...

y viendo en los sarcasmos del destino
que por correr en pos de una quimera,
se dejaron los más el alma entera
en las punzantes zarzas del camino...

De lo cual, ¡oh, Fulano!, se deduce
que viene á ser la gloria literaria
además de costosa, innecesaria,
porque sólo conduce

á ver una ilusión desvanecida
y á extremar los dolores de la vida.

Antes de terminar, una advertencia
te debe mi modestia, que es notoria:
Estas cosas que digo de la gloria,
solamente las sé de referencia.

.....

Como te hablo, en verdad, casi preveo
que el consejo te duela,
y, consultado el caso con tu abuela,
te vengas á Madrid en tren correo.
Y no me extrañaría, pues es fama
que escritor incipiente
es cual enamorado impenitente
á quien dicen horrores de su dama,
y agrava su pasión y su locura
quien del objeto de su amor murmura.

Por si al fin y á la postre te decides
á pasar en la corte el purgatorio,
buscando un porvenir que es ilusorio,
escucha, y no lo olvides,
el último consejo, y terminada
juzgo ya mi misión con esta idea:
—Déjate el corazón en esa aldea,
que en Madrid no te sirve para nada.

FIN



ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
PRÓLOGO.....	v
Los apuros de un autor.....	i
Ajustes y formaciones.....	7
Del siglo xviii: Jugar con fuego.....	14
Reñir para hacer la paces.....	19
Siluetas y perfiles: Felipe Ducazcal.....	25
Meritorio amoroso.....	31
La previa censura.....	38
La verdad en el Teatro: Convencionalismos ne- cesarios.....	42
Los que fueron: Julián Gayarre.....	46
Inocencia primitiva: Espectadores de buena fe..	51
Del pasado: Reparto equitativo.....	56
De ayer á hoy.....	61
La vida literaria: Compañerismo.....	66
El divino arte.....	72
Figuras del Teatro: Un drama original.....	76
Origen de una frase.....	80
Espejismos.....	83
Los ensayos á la mesa.....	88

	Págs.
Vanidad ridícula.....	94
La fiebre del estreno.....	100
¡Que no salga!.....	108
¡Á otra!.....	112
Comedia predestinada.....	116
La santa rutina.....	122
Cómo empieza y cómo acaba.....	130
Percances del oficio.....	135
Recuerdos de antaño.....	142
D. Pedro Antonio Alarcón.....	150
<i>Choque y descarrilamiento</i>	156
La pequeñez de los grandes.....	162
Serie de <i>planchas</i>	168
El <i>tifus</i> y sus consecuencias.....	175
El vivo y el muerto: La poesía en acción.....	181
Un soldado muerto.....	190
Anacronismos.....	197
El naturalismo en el Teatro.....	203
Los amigos de la casa.....	209
El amigo de todos.....	218
La primera labor.....	226
Única satisfacción.....	233
La primera producción.....	241
El Corral del Príncipe no fué el de la Pacheca..	250
Carta....	265

