

R. 31.942

Felipe Pérez y González

DC
7
104

Teatralerías

Casos y cosas teatrales

DE ANTAÑO Y DE HOGAÑO



Precio: 2,50 ptas.

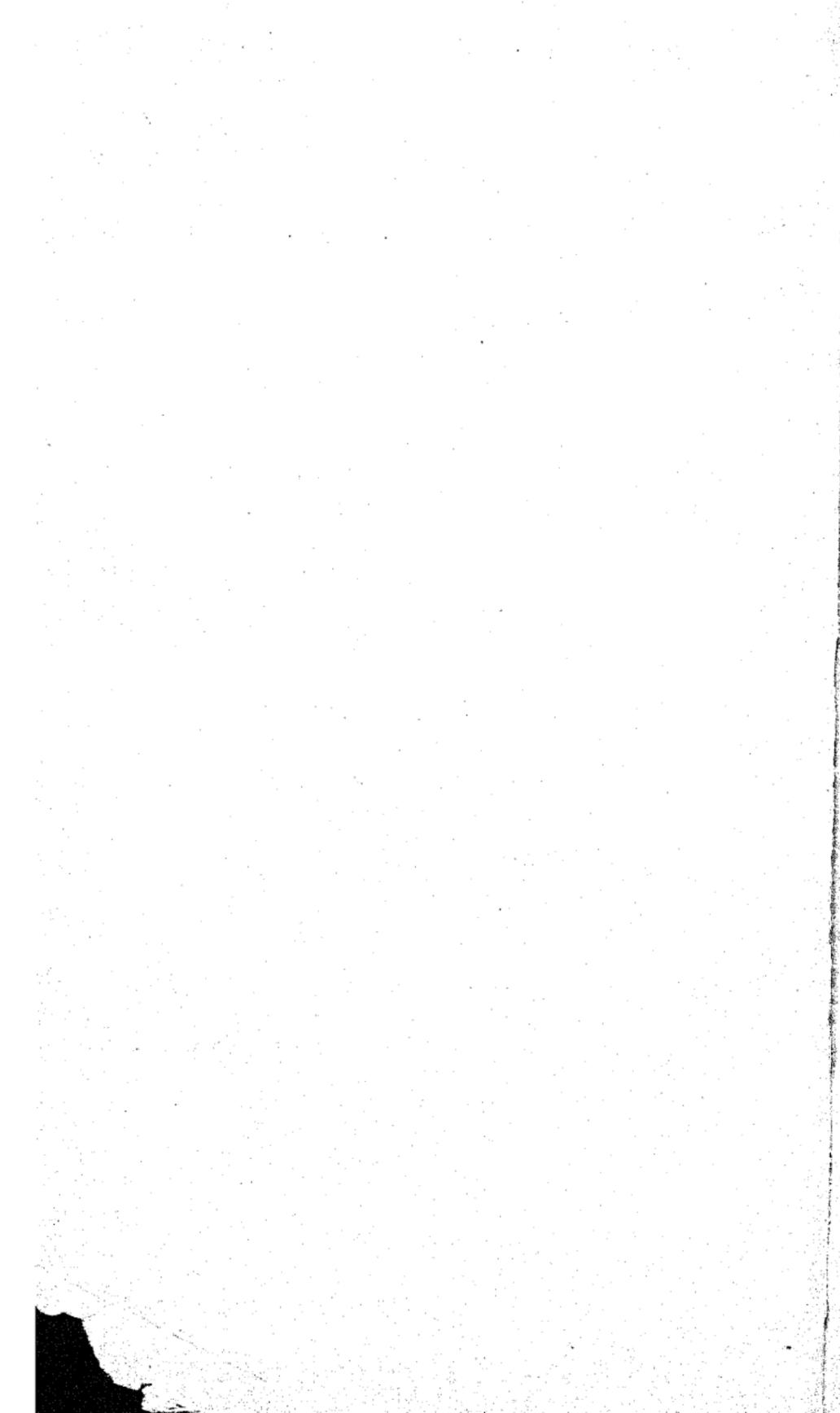
MADRID

R. VELASCO, IMPRESOR, MARQUÉS DE SANTA ANA, 11

Teléfono número 551

1904





TEATRALERÍAS

ES PROPIEDAD

Felipe Pérez y González

TEATRALERIAS

CASOS Y COSAS TEATRALES

DE ANTAÑO Y DE HOGAÑO

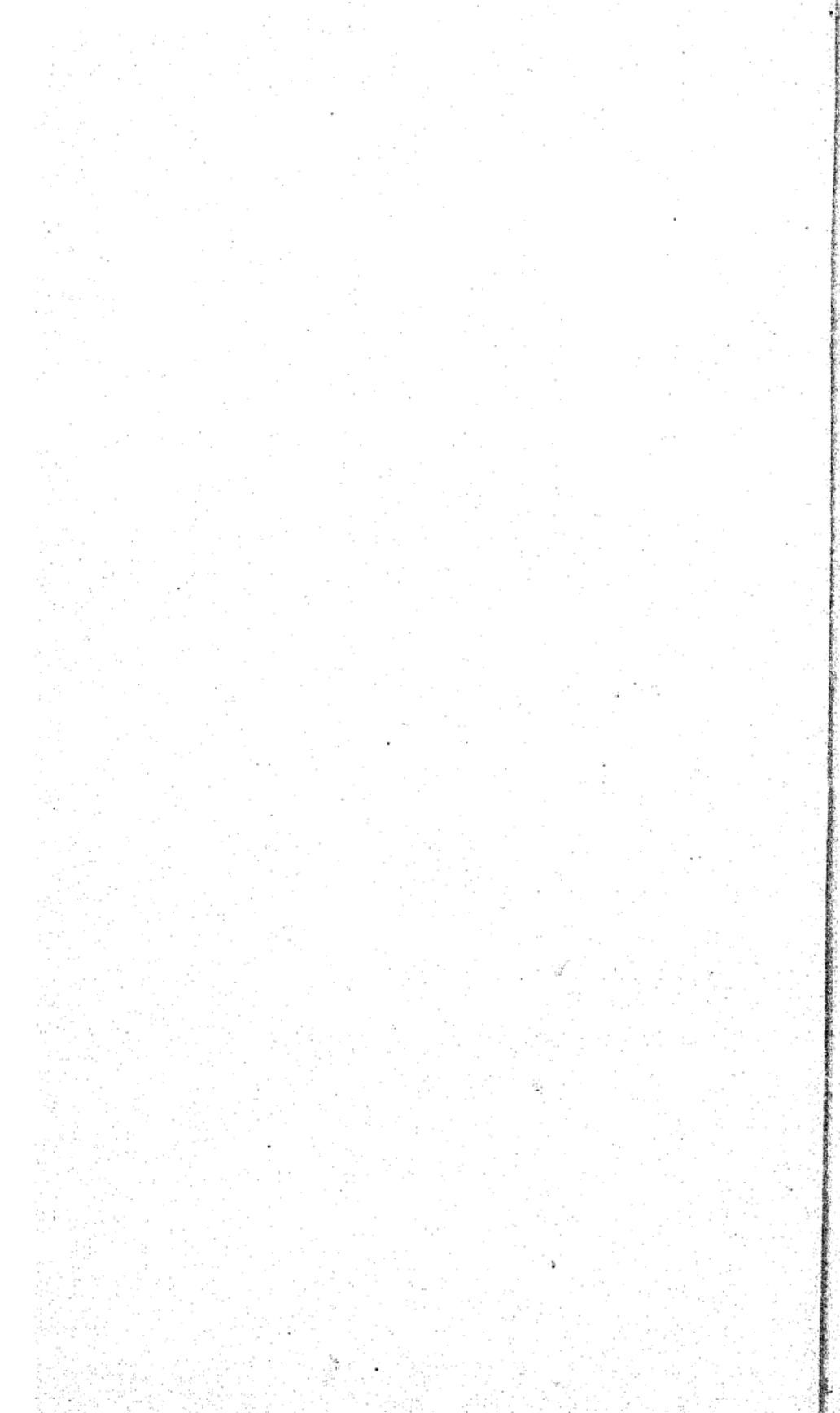
(Primera serie)



MADRID

R. VELASCO, IMPRESOR, MARQUÉS DE SANTA ANA, 11
Teléfono número 551

—
1904



Querido Regino Velasco:

Ahí van esas cuartillas para hacer un libro.

Algunos amigos bondadosos me animan á publicarlo, diciéndome que esos artículos y esos versos, escritos en distintas épocas y publicados muchos de ellos en diferentes periódicos, pueden, ahora reunidos, ser de alguna actualidad y de algún provecho.

Dios y el público los oigan.

Cú, impresor "vitalicio,, de todos
los teatros y de todos los autores, eres
el "llamado,, para imprimir estas
TEATRALERIAS.

¡Ojalá sea la "impresión,, que ha-
gan en el ánimo de los lectores tan
excelentes como todas las "impresiones,,
que salen de tus talleres acreditadí-
simos!

Siempre tuyo



Febrero de 1904.



TIFUS Y CÓLERA

En las inauguraciones de teatros ó de temporadas, en los *debuts* de nuevos artistas precedidos de justa fama ó de llamativos *reclamos*, en la reaparición de otros ya conocidos y estimados por el público, en los estrenos de obras, en las representaciones de las que logran «éxito extraordinario», en los beneficios de artistas favoritos del público, y, por fin, en toda solemnidad ó acontecimiento teatral de alguna importancia, los espectadores pueden dividirse en dos clases: los que nada pagan y los que pagan mucho.

Eliminando de la primera clase los individuos de la *claque*, los particulares amigos del autor, del artista ó de la empresa, y los autores ó periodistas, aún queda un contingente considerabilísimo de personas que, «sin derecho ni razón de ningún género», van *gratis* á los teatros en esas noches y en muchas otras, constituyendo esa parte del público, que, en el lenguaje de bastidores, se conoce con el nombre de *tifus*.

Inútil es que las empresas pongan anuncios en las contadurías y aun notas en los carteles previniendo que *quedan suprimidos los billetes de favor*,

porque los «microbios tífico-teatrales» no entienden de *indirectas*, y continúan invadiendo los teatros sin que valgan «precauciones higiénicas» ni «preservativos profilácticos».

Viajar gratis, leer gratis y asistir gratis á los espectáculos, son «aficiones» extraordinariamente generalizadas, y hay muchísima gente que lo procura, y aun alguna que se cree ofendida y rebajada en su «natural importancia» si no consigue viajar con billetes de favor (cuando menos á mitad de precio), si los escritores conocidos no le regalan los libros que publican, y si no logra ver las funciones teatrales sin tener que *entenderse* con taquilleros y revendedores.

Cuando las empresas se niegan á dar billetes gratis, los del *tifus* se valen de todo género de recursos para obtenerlos, y ya acuden á los autores «de la casa» para conseguirlos por su mediación, ya á los artistas más atendidos para lograrlos por su conducto, ya á los periodistas para que les cedan sus localidades, porque es lo que ellos dicen con admirable franqueza:

—A mí me gusta *eso* del teatro; pero mire usted que tener que pagar para ver las tonterías que se hacen y los malos cómicos que trabajan...

Porque eso sí, ellos quieren ir y van *gratis*, pero sin renunciar, por de contado, al «sagrado derecho» de la crítica y aun al del pateo. No son «alabarberos» por ir gratis, al contrario, muchos suelen ser «reventadores».

Ya en otra ocasión, refiriéndome á los «escandalizadores teatrales», dije lo siguiente en *La Ilustración Española*: «Mucha gente cree que un «negocio teatral» no es tan importante y respetable como otro negocio cualquiera, bajo el aspecto industrial de las empresas, y por eso muchísimos que no pedirían un pantalón gratis al sastre amigo, ni un café de balde al cafetero conocido, piden palcos y butacas gratis á las empresas, apelan á todo género de recursos para ir al teatro *sin pagar*, y si pagan creen tener derecho á ser exigentes, inexorables y hasta crueles; y como si aquel local, aquel decorado, aquellas luces, aquellos músicos, aquellos actores, aquellos dependientes, que allí están para complacerlos y servirlos, no costasen al cabo de la temporada muchos miles de duros al empresario, se figuran que todo aquello les pertenece, entran en el teatro como en país conquistado y suponen que á nadie perjudican con sus escándalos y sus alborotos».

—

Estos del *tifus* como todos los males del teatro no son de ahora, aunque crean y digan lo contrario los obstinados en sostener

que todo tiempo pasado
fué mejor.

Y como no son de ahora esos males, en ellos se cumple el proverbio que dice: «Mal que no es de ahora, es mal que no mejora».

Ya en el siglo XVII había muchas personas que tenían la misma «debilidad».

Don Juan de Zavaleta en su obra *El día de fiesta por la tarde*, decía en 1659:

«Come atropelladamente el día de fiesta el que piensa gastar en la comedia aquella tarde. El ansia de tener buen lugar le hace no calentar el lugar en la mesa. Llega á la puerta y la primera diligencia que hace es *no pagar*. La primera desdicha de los comediantes es trabajar muchos para que sólo paguen pocos. *Porque no pagó uno son innumerables los que no pagan*. Todos quieren parecer al privilegiado por parecer dignos del privilegio. Esto se desea con tan grande agonía que por conseguirlo *se riñe*, pero en riñendo está conseguido, y luego *ya que no paga tampoco perdona nada*. Si el comediante sale mal vestido le acusa ó le silba. Yo me holgara saber con qué quieren ese y los demas que le imitan, que se engañe si se le quedan con su dinero».

En la época á que Zavaleta se refiere algunos de los del *tifus* eran atentos, amables y corteses, por lo menos á la entrada, si hemos de creer lo que dice el gracioso Cuatrín en la comedia de Rojas, *Casarse por mejorarse*:

«Y así por no dar enojos
me iré tomando la vuelta,
dando este paso hacia aquí,
con gorradas más bien hechas,
que dan los que entran de balde
á un cobrador de comedias».

Pero, en cambio, otros...

Numerosas noticias se conservan de los alborotos y pependencias que ocasionaban en los bendecidos tiempos pasados los que se obstinaban en disfrutar gratis de los espectáculos públicos.

Mr. Fournel en su libro *Curiosités théatrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*—París, 1878—habla de la mucha gente que en el siglo XVII se atribuía el derecho de entrar gratuitamente en los teatros, y refiere gran número de casos en que se riñeron verdaderas batallas entre los porteros y los que pretendían entrar *gratis*, pero no *et amore*.

«Los desórdenes sangrientos, dice, se repitieron con frecuencia por las mismas causas. Asaltaban las puertas y los porteros en más de un caso fueron muertos, después de haber tendido en tierra á algunos de los asaltantes. Un día el actor Laroque, que era muy valiente, se opuso á una de aquellas invasiones, espada en mano, desafiando á los atropelladores y supo, uniendo la destreza al valor, hacerse temer de los espadachines y poner término á aquellos frecuentes disturbios.

»Los porteros estaban casi todos los días expuestos á escenas análogas. Muchas personas, además de las gentes de la casa del rey, querían atribuirse el derecho de no pagar la entrada, ocasionando riñas continuas. Chappuzeau (*Théâtre français, 1674*) dice que para el cargo de portero era preciso elegir siempre un bravo, capaz de andar á estocadas á cada instante. En el *Registre de la troupe de Molière*, que llevaba La Grange, se encuentran notas de los «gastos de curación de porteros heridos».

Para saber también lo que, en este punto, sucedía

en España por la misma época, no hay más que repasar los avisos, noticias, cartas y relaciones particulares de sucesos que aún se conservan; pero sin necesidad de recordar lo que acontecía en la Villa y Corte, basta, para formar idea, traer á la memoria lo que acontecía en una de las capitales de provincia, recorriendo las páginas del notabilísimo libro de D. José Sanchez Arjona, *Noticias referentes á los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*—Sevilla, 1898—.

Apenas hay año sin alguna noticia de cuestiones habidas en las puertas de los *corrales*.

Véase la clase:

«1633. El día 5 de Enero de este año tuvo lugar en la puerta de este corral (*la Montería*) una sangrienta escena de las que con frecuencia ocurrían con motivo de la cobranza de la entrada.

»Según declaración del alguacil, herido en esta ocasión, hallábase éste en la segunda puerta con su vara de justicia, cuando quisieron entrar sin pagar cinco ó seis hombres mozos con hábitos de estudiantes, que ya habían logrado por fuerza pasar de la primera puerta, y el alguacil les dijo que *ya otras veces les había suplicado que pagasen el día de comedia nueva, ya que no lo hacían los demás*. No podía ser más justa y razonable la pretensión del alguacil. Sin embargo, no hubo de parecer así á los estudiantes, cuando uno de ellos hubo de insistir en que habían de entrar de balde, de grado ó por fuerza; y aunque

hubieron de retirarse ante la resuelta actitud del alguacil, fué para proveerse de espadas y broqueles y volver de nuevo á su empeño; y al tratar el alguacil de prohibirles la entrada, sacaron las espadas, hiriéndole».

«1634. El 18 de Enero de este año varios que pretendieron entrar también sin pagar en el dicho corral hirieron á otro alguacil, y en vista de que aumentaban de día en día los desórdenes en la puerta de la cobranza, D. Pedro Jiménez de Zúñiga, Marqués del Casal, Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares, nombró el 2 de Febrero á Esteban de León para que con vara alta de justicia asistiese al corral de *la Montería* é hiciese que todas las personas que entrasen en él abonasen la entrada, pudiendo prender á los culpables, dando cuenta al dicho Sr. Teniente».

«1637. El 23 de Abril y el 1.º de Mayo hubo cuestiones en la puerta de la cobranza de *la Montería*, por querer entrar algunos sin pagar, resultando herido uno de ellos».

«1638. Además de las representaciones públicas que se dieron de los autos, se representaron también este año en el corral de *la Montería*, adonde acudió gran número de espectadores, entre los cuales hubo un barquero de Triana, que el día 4 de Junio, al decirle el cobrador que pagase la entrada, dijo que no pagaba, y sacando la espada dió de cuchilladas al alguacil que estaba en la puerta. Al día siguiente, á eso de las cinco de la tarde llegaron al corral de *la Montería* dos estudiantes á ver los carros que se representaban, y al negar á los cobradores el pago de la

entrada, el alguacil les dijo que pagaran ó se fueran. Hiciéronlo así y á poco volvió uno de ellos, y llamando al cobrador á la puerta, le desafió, y sacando la espada y broquel, le acuchilló causando gran alboroto. Llamábase el agresor, que por cierto era criollo, D. Francisco de las Casas, y era, según decía el cobrador, de *los que no pagaban ni lo tenían por costumbre*.

¿A qué copiar más?

En los pervertidos, liberalescos y empecatados tiempos presentes no se llega á tanto, pero aun quedan resabios tradicionales de aquellos morales, religiosos y bendecidos tiempos pasados, y entre ellos el de querer disfrutar *gratis* de los espectáculos teatrales, aunque la violencia y la crueldad, no se empleen hoy con los porteros. Se reservan para patear las obras ó murmurar de ellas, aún viéndolas *gratis*.

Pues bien, si los que *nada pagan* en los teatros suelen ser exigentes y crueles, ¿cómo extrañar que lo sean los que *pagan mucho*?

Y si los precios señalados por las empresas son excesivos, ¿cómo extrañar que disminuya el número de los espectadores *paganos* y que procure aumentar el número de los espectadores *tifoideos*?

Arnoldo Mortier, el ingenioso redactor de *Le Figaro* que escribía *Les soirées parisiennes* y firmaba con el pseudónimo *Un monsieur de l'orchestre*, en Marzo de 1884, pocos meses antes de morir, publicó un curioso artículo titulado *La muerte del teatro*, estu-

diando la penosa crisis que atravesaba el arte dramático y entre las causas «mortales por necesidad» indicaba como la más grave y más decisiva de todas, el precio exorbitante de las localidades.

«Fuera de los grandes éxitos, decía, el público no tiene dinero para el teatro. Las obras aplaudidas y estimables que no consiguen el «éxito extraordinario»—y son las más—si antes resistían cuarenta ó cincuenta representaciones con buenas entradas, ahora llegan penosamente á diez. Se forman actores y autores; pero hay que formar á la vez espectadores. El público también tiene necesidad de ejercitar el gusto y que frecuentar los espectáculos. Para amar y apreciar el teatro hay que ir á él con frecuencia».

—

Muchos años antes que aquel escritor francés—en 1845—un escritor español, D. Ramón de Valladares y Saavedra, escribía lo siguiente:

«La falta de asistencia al teatro proviene de distintas causas; la primera y principal es la poca homogeneidad de las compañías cómicas, que en la mayor parte se componen de *chupanis* y *raционistas*, al paso que al público se le exige una retribución como si fuera á ver en cada actor un Talma y en cada actriz una Matilde Diez; esto es un defecto grandísimo, y esto es no conocer las empresas sus intereses...»

El Sr. Valladares y Mr. Mortier pensaban como unos santos: pero ni uno ni otro tuvieron en cuenta

lo que no pasó inadvertido algunos siglos antes para D. Juan de Zavaleta.

Aparte que hoy los sueldos de los actores, los alquileres de los teatros, las exigencias de los espectáculos y aún las gabelas de la Hacienda, todo ha subido desmesuradamente, el público mismo cada día pide más y más, y hay muchas obras en un acto que para ser presentadas «con todo cuanto requiere su interesante argumento» no necesitan menos de cuatro ó cinco decoraciones pintadas por los mejores escenógrafos, y ricos trajes, *atrezzo*, luces, y «extraordinarios» que cuestan un dineral á las empresas.

En el siglo XVII, según Zavaleta, si el comediante salía mal vestido, aun el que entraba sin pagar le acusaba ó le silbaba. A principios del siglo XX todo es poco para presentar la mayor parte de las obras de modo que se libren—si se libran—de acusaciones y silbidos.

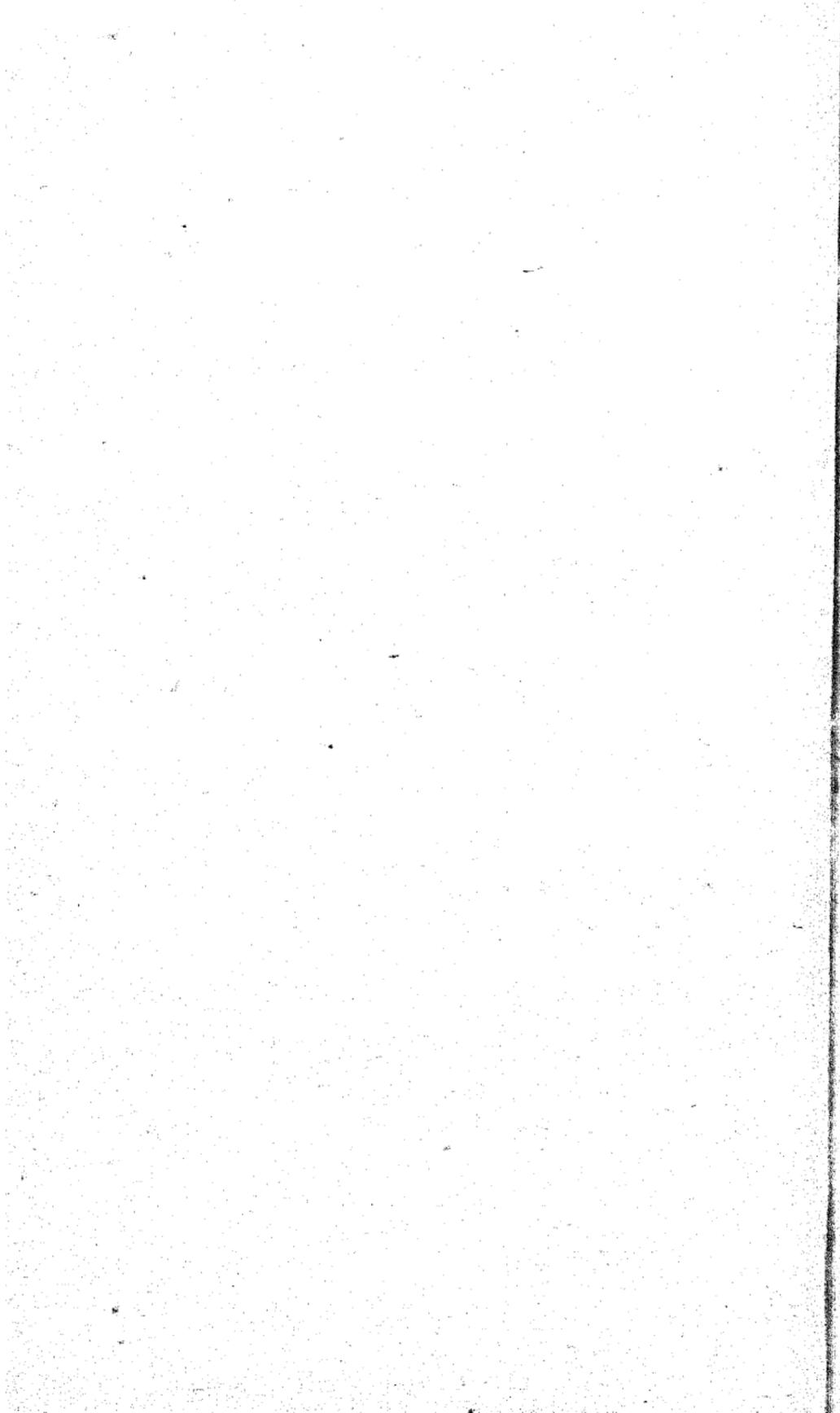
Pero aun así, bueno es que todos cuantos tienen interés en que el teatro viva y prospere, se fijen en las frases de Mr. Mortier y del Sr. Valladares y comprendan la conveniencia de abaratar los precios, teniendo en cuenta, amén de aquellas razones, el estado general del país.

Siendo baratos los espectáculos—y ejemplo tenemos de ello—los aficionados á no pagar no tendrán ese pretexto á que «agarrarse», ni los que pagan tendrán esa razón en que fundar, como en más de

un caso fundan, sus exigencias, su disgusto y sus alborotos.

Porque es indudable que, ahora como antes, los males más terribles que sufre el teatro y que pueden conducirle en breve plazo á un término fatal, son los dos que antes he indicado.

El de los que nada pagan, con *su tifus*, y el de los que pagan mucho, con *su cólera*.



LOS SUELDOS DE LOS ACTORES

Discurren reputados escritores,
críticos y empresarios,
sobre si ganan mucho los actores
y son los sueldos hoy extraordinarios,
pues un actor ó actriz medio aceptable
cobra más que un «ministro responsable»
y hay tiple que no canta
pero firma una nómina que espanta,
y hay actor que «se lleva» treinta duros
«diarios todos los días diariamente»
poniendo al empresario en mil apuros,
y esto es ya tan corriente
que todos piden hoy por su trabajo
sueldos de aquel *tenor*... ninguno *bajo*.

Yo en cuestiones tan «árduas» no me meto
porque á todos respeto
y á todos dejo en libertad completa;
al empresario para ser *pagano*
y perder hasta la última peseta,
y á la actriz, al actor y á la soprano
ó á la contralto, para ser *gentiles*
y pedir que les den miles de miles

Pero como no es justo
que á todos midan con igual rasero;
que el que «se lleva» un sueldo que da susto
y el que «logra sacar» para el puchero
sean juzgados lo mismo, considero
que sería oportuno
el saber lo que cobra cada uno.

La cosa es muy sencilla; en los carteles
al poner el *reparto de papeles*
de la zarzuela, la comedia ó drama,
se pondrá junto al nombre de la dama,
del galán, de la tiple, del gracioso,
del bajo, del tenor, del racionista,
los sueldos, sin engaños ni camama,
con números que salten á la vista.

Y el público enterado ciertamente
de tan fácil manera
de lo que ellos exijan y han cobrado,
con justicia podrá ser exigente
con la tiple ligera,
con el actor «pesado»,
«que sacan» muy seguros
de *blandos* empresarios buenos *duros*,
y será compasivo é indulgente
con los pobres artistas desdichados
que viven malamente,
viendo medrar á gentes indiscretas,
y que, aunque valen más de cien ducados...
se contentan, al fin, ¡con dos pesetas!

LAS DOCE Y MEDIA... Y SERENO

«ART. 17. Las funciones teatrales comenzarán á la hora que se señale en los carteles y terminarán antes de *las doce y media de la noche*.

»La circunstancia de haber comenzado el espectáculo después de la hora fijada no excusará el cumplimiento de lo mandado en el párrafo anterior».

(*Reglamento de Policía de Espectáculos*, de 2 de Agosto de 1886.)

«¡Las doce y media y sereno!» ó mejor dicho «¡Las doce y media .. y gobernador!», porque de cuando en cuando los gobernadores de Madrid recuerdan que hay un «Reglamento de Policía de Espectáculos» y en ese reglamento un artículo 17 que exige cumplimiento severo, y sintiendo que su celo se despierta alarmado y que se aviva más inflexible su energía, se dirigen á los teatros donde las representaciones terminan á las tantas de la madrugada, y, escandalizados, gritan como los serenos de mi tierra, aunque con voz más ronca y más terrible: «¡*Ave María Purísima!* ¿Qué horas son estas de acabar las funciones? ¡*Las doce y media... y gobernador!*»

Porque el precepto reglamentario es *terminante*:

las funciones *terminarán* ANTES de las doce y media, sin excusa, pretexto ni disculpa.

Cierto es que los gobernadores, queriendo hacer cumplir el reglamento demuestran, sin quererlo, su sinrazón é ineficacia, concediendo *auctoritate sua* la prórroga de media horita y exigiendo que las funciones teatrales terminen... *á la una* de la madrugada.

Pero las empecatadas empresas dejan que las funciones duren hasta las dos, acaso porque se hacen este lógico razonamiento: «El señor gobernador *infringe* el reglamento dado por un ministro de la Corona, concediendo media hora más *porque sí*, pues nosotros *infringimos* la orden dada por el gobernador, que siempre ha de tener menos fuerza y valor que lo dispuesto por el ministro, y nos concedemos otra hora... *por la misma razón.*»

Convengamos en que el razonamiento tiene lógica irrefutable y en que el no obedecer una empresa la orden del gobernador es menos grave y censurable que el no atenerse el gobernador á lo dispuesto en el reglamento vigente.

¿Qué explicación tiene esa «relativa tolerancia» gubernativa que modifica el reglamento? Que los mismos gobernadores comprenden que el citado precepto es inaplicable, perjudicial y arbitrario.

¿Por qué los gobernadores, comprendiéndolo así indudablemente, conceden sólo la prórroga de media hora en vez de concederla de una ó de una y media? ¡Arcano de la alta sabiduría gubernativa civil!

A la una en punto deben cerrar sus puertas los teatros, porque...

El «porqué» no se dice en el reglamento del minis-

tro ni en las órdenes del gobernador; pero, en fin, por algo será que no está al alcance de inteligencias tan limitadas como la mía.

Los cafés, las tabernas, los círculos *de recreo* y otros lugares, que no hay para qué nombrar, siguen abiertos hasta más altas horas de la noche, algunos no se cierran en toda ella y *algunos*, que se cierran, son abiertos pronta y solícitamente por los serenos cuando cualquiera lo desee.

De manera que, al no consentir que el público permanezca después de la una en los teatros, centros de corrupción donde pueden concertarse los criminales y cometerse los mayores delitos y los más grandes pecados, la autoridad no perjudica á los trasnochadores, que no quieren retirarse á sus casas «tan temprano», y les deja tabernas donde pueden emborracharse, círculos donde pueden entretenerse «viéndolas venir» y... *etcétera, etcétera*, donde pueden pasar el rato agradablemente.

Los «templos de Talía» son para nuestras autoridades, por lo visto, lugares de perdición, desorden y desenfreno más peligrosos y abominables que los «templos de Baco, de Venus y de otras deidades más ó menos mitológicas».

No es sólo de estos tiempos esa manía gubernativa de que las funciones teatrales no terminen á hora avanzada de la noche; pero en los antiguos reglamentos é instrucciones para la representación de las comedias, únicamente se fijaba la hora á que debían empezar las funciones, sin «meterse» á señalar la hora á que debían terminar.

Se me dirá con razón que en los tiempos antiguos



bastaba indicar la hora de empezar para saber cuál era la hora á que se debía concluir, porque la duración de las representaciones no dependía, como ahora, del mayor ó menor número de *repeticiones*, pedidas por el público, de aquellos «números de música», canciones, bailables ó escenas, que más le agradan.

Es cierto.

Entre las «precauciones» mandadas guardar por S. M. en Noviembre de 1753, hay dos que dicen:

«II. Que para evitar los desórdenes que facilita la obscuridad de la noche, en concurso de ambos sexos, se empiecen las representaciones de los coliseos á las cuatro en punto de la tarde desde Pascua de Resurrección hasta el último día de Septiembre, y á las dos y media desde 1.º de Octubre hasta Carnestolendas, sin que se pueda atrasar la hora señalada con ningún pretexto ni motivo, aunque para ello se interesen personas de autoridad; cuidando los autores (empresarios-directores de las compañías) por su parte, de no hacer inútil esta Providencia con entremeses y sainetes molestos y dilatados, proporcionando el festejo y ciñéndole al término de tres horas cuando más, que es suficiente á la diversión y á que se logre el fin de salir de día».

«XXI. Que aunque pidan los mosqueteros ú otra alguna persona que se repitan los bailes ó tonadillas ó que salga algún cómico ó cómica á ejecutar estas ó semejantes habilidades, no lo permita el alcalde por más instancias que haga la gente del patio, tomando, para contenerla, la providencia que tuviere por conveniente».

Adopten ahora S. M. ó el ministro ó el gobernador, si se atreven, una «precaución» semejante á la XXI con «la gente del patio» ó con la de «las alturas», y entonces hablaremos.

En el reinado del «Catholico y exemplarissimo Rey Don Phelipe V», todavía creyó aquel monarca que las funciones terminaban demasiado tarde, y entre otras «condiciones para la representación», impuso, recordando usos más antiguos, la citada de «que en el invierno las comedias comenzaran á las dos y media de la tarde y en el verano á las cuatro».

A pesar del respeto y aun del temor que entonces inspiraban el rey y cuanto el rey mandaba, circularon por Madrid unas *Exclamaciones lastimosas que delante de un retrato del Rey Nuestro Señor hace una cómica de las Compañías de Madrid, viendo que perecen por la providencia en que se les ha mandado empezar las representaciones á las dos y media de la tarde.*

Algunas de aquellas *exclamaciones* parecen escritas para el caso y para la época presentes.

«Mientras que de la Comedia
la representación dura,
los efectos de clausura
están libres de tragedia;
daño ninguno remedia
la hora, aunque más nos sujete,
pues para el que se promete
otros fines, con ahinco,
tanto es salir á las cinco
comò salir á las siete.

.....

Haga, Señor, la memoria

colección de muchos casos,
 que nos describe fracasos
 la noticia de la historia;
 toque la vara censoria
 á escrutinio general,
 y encontrará en el fatal
 examen de los ejemplos,
 profanados muchos templos
 cual no se ha visto el *Corral* (1).

.....
 De lástima, ¡oh Rey! movido,
 esta tropa miserable
 pudiera hallaros afable
 si oyeras nuestro gemido;
la hora nos ha destruído;
 bancos y lunetas son
 la principal obvención
 conque podemos vivir;
 dignaos, Señor, de oír
 nuestra humilde petición».

No solamente en España ha sido en todos tiempos preocupación de los gobernantes ese ridículo empeño de hacer que terminen «tempranito» las funciones teatrales; más ridículo aún en estos tiempos en que la mudanza de las costumbres, las conveniencias del público mismo, los adelantos en el alumbrado y comodidad de los teatros, y la organización más perfeccionada de los servicios de orden y seguridad, exigen ó permiten disponer de las horas de la noche para esos lícitos recreos y necesario esparci-

(1) Sabido es que á los teatros se daba entonces el nombre de *corrales*, y que en los templos solían cometerse entonces no pocas profanaciones.

miento del ánimo, que, durante el día, no consienten las horas establecidas por la costumbre para los negocios y para las comidas.

Victoriano Sardou, en un curioso folleto que publicó en 1878, titulado *La hora del espectáculo*, señala como una de las principales causas de la ruina del teatro la hora á que las representaciones comienzan, causa que en España ha motivado muy particularmente la general propagación del *género chico* y la vida miserable, lánguida del *género grande* que, sólo por plausibles y singulares esfuerzos, no ha entrado ya en el período agónico.

Treinta años antes, Teófilo Gautier, en su *Historia de la literatura dramática en Francia* indicaba el mismo mal y escribía los siguientes párrafos, cuya lectura recomiendo á los gobernadores, por más provechosa y oportuna que la del por todos infringido artículo 17 del «Reglamento de Policía de Espectáculos».

Y tengan en cuenta que lo que sigue fué escrito y publicado en 1847.

«Los directores de teatro deberían comprender que las costumbres han cambiado por completo. desde hace algunos años. Comenzar una función teatral á las siete, es querer que nadie vaya á verla. La invasión de las costumbres inglesas, el crecimiento de la población y la constitución de nuevos barrios, la multiplicidad siempre creciente de los negocios y de las relaciones, retrasan cada día más la hora de la comida. Las horas del día se alargan á costa de las de la noche. Pronto comeremos á la hora que nuestros padres cenaban. Las Cámaras legislativas,

los bufetes, los talleres, todas las oficinas del gobierno, del comercio, del pensamiento y de la industria, no se cierran, por regla general, hasta las seis de la tarde. ¿Cómo queréis que á las siete vaya alguien á los teatros? Es preciso volver á casa, vestirse, cenar y recorrer la distancia, generalmente grande, que separa la casa del teatro.

»En verano, particularmente, los espectáculos no debían empezar hasta las ocho y media ó las nueve; así habría tiempo de comer, de ir á gozar de la frescura crepuscular en los «bulevares», en las Tullerías, en los Campos Elíseos ó en el Bosque de Bolonia, y de terminar luego el día oyendo en un teatro versos ó canciones.

»La objeción natural que se presenta es que las representaciones terminarían á altas horas de la noche. Ocúrrase al pronto, para subsanar el inconveniente, que las funciones podrían ser más cortas; pero en definitiva, lo que se ocurre es que este reglamento, *que somete los placeres de París á una especie de «cubre-fuego»* (1) es COMPLETAMENTE BÁRBARO, DESPÓTICO Y DIGNO DE LA EDAD MEDIA.

»Como medida de policía, tiene por objeto librar á París de ladrones, malandrines y vagabundos nocturnos. Un teatro resplandeciente de luces, con numerosos carruajes en sus inmediaciones, esperando la salida, con muchos guardias que velan por el orden en el interior y en el exterior, y muchos lacayos

(1) Toque de campana, que en lo antiguo señalaba la hora á que todos debían encerrarse en sus casas. En España se conocía con el nombre de *queda*.

y criados que esperan en el vestíbulo ó en las puertas á sus señores, guarda todo un barrio mucho mejor que las «patrullas grises».

»Una tienda abierta después de media noche, lanzando torrentes de luz sobre la dudosa claridad del alumbrado público, que cuenta siempre con el auxilio de la luna, es el mejor salvaguardia de una calle. Un café, en que brillan infinitas luces, que reflejan en los espejos é iluminan la calle, saliendo por los cristales de puertas y ventanas, ó un restaurant de donde se escapan alegres murmullos, espantan al ladrón y al asesino en sus tareas siniestras».

Si los gobernadores están convencidos, como parece, de que el artículo 17 del reglamento de policía de espectáculos es inaplicable con absoluta rigidez y *debe infringirse*, como lo infringen, *un poquito*, yo supongo que después de leer lo que antecede, estarán ya dispuestos á infringirlo *del todo*, dejándolo, como merece, en el más completo olvido.

Los que quieran recogerse temprano háganlo enhorabuena, porque nadie ha de obligarles á permanecer en el teatro, cuando deseen irse á sus casas, y así como los antiguos al sonar *la queda* decían la sabida frase «refranesca»:

«A las diez

deja la calle para quien es.»

los modernos, que quieran imitarlos, pueden decir cuando oigan la *queda* gubernativa:

«A las doce y media

deja para quien la desee la comedia.»

Exijan los gobernadores con perfecta razón y justicia que las funciones comiencen á las horas anunciadas, porque á ello se obligan las empresas al fijarlas en los carteles, y porque el público tiene derecho á no sufrir molestias ni *plantones* injustificados.

Pero no se empeñen en resucitar, á fines del siglo XIX, (1) la antiquísima, ridícula y abolida *queda...* porque eso es *quedarse* con el público, con las empresas, con el progreso y con todos los adelantos más ó menos beneficiosos, de los tiempos modernos.

(1) Y á principios del siglo XX.

CADA UNO HABLA DEL SUELDO SEGÚN LE VA EN ELLO

Dos cartas he recibido escritas, sin duda, en broma y, aunque peque de atrevido, las copio á renglón seguido sin quitar punto ni coma.

Señor Don Felipe Pérez:
Es usted un indiscreto por no decir otra cosa y no llamarle mastuerzo.

Pretender que los carteles, cuando anuncien un estreno, publiquen así el *reparto de papeles*, por ejemplo:

LA SALÁ.—*Señora Sánchez,*
que *cobra* VEINTIDOS PESOS.

LA RUBIA.—*Señora López,*
que *disfruta* OCHENTA CÉNTIMOS,

y pensar que de ese modo y por conocer los sueldos el público ha de mostrarse más benigno ó más severo,

y puede ponerse coto
ó refrenar cuando menos
las exigencias «terribles»
de los cómicos modernos,
es solemne disparate,
digno de un cerebro hueco,
y usted perdone el piropo
y dispense si le ofendo.

Que un actor gane cien duros
ó que sólo gane el cielo,
al público no le importa
ni ha de juzgarlos por eso.

Si al que sólo *dos* merece
la empresa le da *doscientos*,
cuenta será de la empresa
que es dueña de su dinero;
y si al que merece *ochenta*
le dan *ocho* ó siete y medio,
eso será cuenta suya,
que se da por satisfecho.

Además, en este punto
pocos querrán ser modestos,
y en lugar de «rebajarse»
querrán salir «con aumentos».

Pues «rebajarse» es *sentar*
un precedente funesto,
y á estos precedentes nadie
les quiere ofrecer «asiento».

Conste, pues, señor de Pérez
que el malhadado proyecto
de que los carteles sean
«la lista grande», es perverso.

Y yo, por mi parte, afirmo
que si se llevara á efecto,
aunque gano doce duros

haré que me pongan ciento,
pues el vulgo es el que impera,
y el vulgo dirá al leerlo:
«De seguro vale mucho
cuando gana tanto sueldo.»

Aquí termino la carta,
perdonad sus muchos yerros.
Suya: Una tiple *ligera*
aunque «lleva» buenos *pesos*.

Señor Don Felipe Pérez:
tiene usted mucho talento,
y es admirable su idea
de que publiquen los sueldos
que cobramos los artistas,
para que á la vez que el mérito
el público tenga en cuenta,
cuando ha de juzgar, el precio.

Si yo salgo á escena y canto
como un «sensible cordero»,
porque mi voz es de *dos*
pesetas cincuenta céntimos,
¿por qué el público ha de darme
un tremebundo «meneo»,
cuando no silba á la tiple
que canta como un jilguero,
pero gana TREINTA DUROS,
con lo «cual» hay ya derecho
para exigirle que cante
mejor que un angel del cielo?

Aquí en cada compañía
hay tres ó cuatro sujetos
y tres ó cuatro *sujetas*
que se llevan el dinero,

y á los restantes, es claro,
nos *restan* y parten luego,
que ellos se comen la carne
y á nosotros dan el hueso.

¡Duro, pues, caro Felipe!
¡Duro en tamaños excesos!
Una artista que no ha visto
un ¡DURO! *para un remedio.*

¡QUE SALGA EL AUTOR!

I

«La obra que hemos tenido el honor de representar es original de ..»

Y después de pronunciar, tras una reverente inclinación, estas «sacramentales palabras», uno de los actores que han tomado parte en la representación, habiendo bajado para ello al proscenio, en tanto que los demás quedan en el foro, formados en fila, inmóviles y silenciosos... dice un nombre, ó dos nombres, ó tres nombres más ó menos conocidos y estimados en la «república de las letras» y en el «mundo musical».

«¡Que salgan! ¡Que salgan!» gritan con voces estentóreas los amigos y la *claque*, arceciando los aplausos. Entonces los actores rompen las filas que formaban, y, como pájaros alborotados en una jaula, van y vienen de acá para allá, de un lado para otro, buscando por los bastidores á los afortunados «padres de la criatura» que no tardan en presentarse «cogiditos de la mano», dando ridículos tropezones y haciendo grotescas reverencias.

Los espectadores que han oído la obra con mayor ó menor satisfacción pero sin entusiasmo, van desfilando silenciosos, y sólo algunos permanecen de pie en sus sitios ó se detienen en los pasillos de las butacas, por simple curiosidad, hasta que los autores se presentan, para ver sus figuras, como si se tratara de «bichos raros», ó para reírse de sus contorsiones y de sus *zalemas*.

No hay para qué decir que me refiero á la «generalidad de los casos», no á aquellos *excepcionales* en que el público aplaude con entusiasmo y en que es unánime la aprobación, ni á aquellos otros, por desgracia mucho más frecuentes, en que el actor que intenta decir el nombre del autor ó los nombres de los autores de la obra, es interrumpido airadamente por los *reventadores* que aullan como energúmenos: ¡nól ¡nól en tanto que los amigos y «alabarderos» gritan como desesperados: ¡sí! ¡sí!

El público, en estos últimos casos, tampoco toma parte en esas demostraciones, y los espectadores indiferentes ó enemigos de ruidos se marchan sin cuidarse del «resultado de la lucha».

De todo lo dicho resulta que, exceptuando *los casos excepcionales*, la «proclamación del nombre del autor con la «exhibición» de este sacándolo á escena, ó es un paso ridículo ó es motivo de escándalo ó es una ceremonia pueril y bufa, en la mayoría de los estrenos.

De vez en cuando, autores sensatos protestan, sin eco, de aquellas costumbres y proponen, sin resultado, acabar con ellas, desterrando la fingida modestia del mentido incógnito que los autores «desean guar-

dar» y suprimiendo las «salidas á escena», que pueden figurar, por lo ridículas, al lado de las «salidas de tono», de las «salidas de pavana» y de las «salidas de pie de banco».

II

¡El incógnito!

Antes de comenzar las temporadas teatrales, las empresas en las *listas de compañías* y en los *reclamos y sueltos de contaduría*, que mandan á los periódicos, anuncian al público que cuentan con obras de *Fulano, Mengano, Zutano y Perencejo*, y hasta declaran los títulos de las obras.

Cuando estas se ensayan los periódicos anuncian los estrenos y no dejan de revelar los nombres de los autores, que los artistas del teatro, y la «gente de la casa» se encargan también de decir á cuantos quieren saberlo ó tienen ocasión de oírlo...

En cambio, las *notas* en los carteles conservan con «religioso cuidado» el incógnito que pide la *modestia* del autor, limitándose á decir que «se ensaya la obra de un *eminente* dramaturgo, de un *popular* sainetero ó de *aplaudidísimos y reputados* autores».

En el anuncio del estreno se dice que el escenógrafo *Tal* ha pintado *magníficas* decoraciones, que el sastre *Cual* «ha construído un lujoso y *admirable* vestuario...»

Todos pueden *firmar* y aun elogiar sus obras antes que el público las sancione, pero el autor, aunque todo el público sepa de antemano quién es, no pue-

de poner su nombre en el cartel el día del estreno... ¡Oh! ¡Qué se diría de su orgullo, de su presunción y de su *inmodestia!*

Ponen sus nombres el médico en las recetas y el boticario en los frascos y en las cajas de medicamentos, aunque sirvan para mandar á los pacientes al otro mundo; ponen los suyos el abogado en los escritos y el magistrado en las sentencias, aunque por sus errores puedan perderse haciendas, honores y vidas; ponen los suyos todos los escritores y poetas en sus libros y todos los críticos en sus críticas, aunque unos y otras están plagados de desatinos, cuando no de faltas peores; ponen los suyos en sus obras buenas y en sus obras malas todos los artistas, artífices y artesanos... Sólo los autores dramáticos ó cómicos están condenados á ocultar sus nombres como si fueran «una cosa fea» hasta que los aplausos del público, de los amigos ó de la *claque* les conceden el indispensable *exequatur* en las noches de estreno. (1)

Y es que las obras teatrales y los autores de ellas —yo no sé por qué— están sujetos á un extremado rigor, nunca empleado con las demás producciones del ingenio, del arte ó de la industria.

Si un escritor publica un mal libro, si un pintor

(1) Eugenio Sellés, el aplaudido autor de *El nudo gordiano*, fué el primero que rompió con esta costumbre, sino estoy equivocado. Después de publicado este artículo, otros imitaron su ejemplo y ya ha quedado abolida justamente. La costumbre de las «salidas á escena» no se ha abolido todavía porque los halagos de la vanidad y la equivocada creencia de que «eso» es la sanción indispensable del éxito la mantienen y continúan.

expone un mal cuadro, si un zapatero hace mal calzado, el público dejará que la edición del libro dure en la librería por los siglos de los siglos; se reirá del mamarracho pictórico y no encargará un par de botas al desdichado maestro de obra prima, pero ni destrozará el cuadro, ni irá á alborotar á la zapatería ni á casa del librero, ni impedirá que libros, cuadros ó zapatos malos sigan á la venta y aun que los compren, si quieren, los que tengan el mal gusto de comprarlos.

La *vida* de las obras teatrales tiene que depender forzosamente, por una costumbre absurda, que se ha convertido en «ley draconiana», de la opinión acertada ó errónea, apasionada ó caprichosa, justa ó parcial de «unos cuantos señores» que la noche del estreno se erigen en jueces, *auctoritate propria*, mediante el duro, la peseta ó los céntimos pagados por los billetes; que ¡á tan poca costa y sin ningún examen, puede adquirirse en el teatro el terrible título de «juez inapelable»!

III

Por lo que se refiere al *incógnito*, bueno es recordar que nuestros más famosos autores de la «edad de oro del teatro español» no andaban ciertamente con los hipócritas remilgos de la edad presente.

No sólo firmaban sus comedias, que á veces eran anunciadas con sus nombres en las *loas* con que se

presentaban las compañías (1), sino que en muchos casos, los autores indicados terminaban las obras diciendo ellos mismos de quien eran. Sirvan de ejemplo algunos finales de comedias conocidas, que ahora recuerdo:

Clorindo

Y aquí
esta tragedia os consagra
LOPE, dando así á la *Estrella*
de Sevilla eterna fama,
cuyo prodigioso caso
inmortales bronce guardan.

(Final de *El Aguila del agua.*)

Don Lope

Y acaba la portentosa
batalla naval aquí
que á la misma fama asombra,
pidiéndoos LAURO (2), senado,
perdón de las faltas todas.

D.^a Magd.

Ya, señores, no seré
La celosa de sí mesma.

(1) Recuérdese, por ejemplo, la *loa*, de Quiñones de Benavente, que representó Antonio de Prado y en que están estos conocidos versos:

Prado

Tres comedias tengo nuevas
de Don Pedro Calderón.

Autora

Y es la primera que hacemos
No hay burlas con el amor...

Prado

También el Doctor Juan Pérez
me ha dado otra de Sansón.

(2) LAURO, como es sabido, era el «nombre poético» de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, el famoso autor de *Reinar después de morir*.

D. Melchor Ni TIRSO estará quejoso,
si os agrada esta comedia.

(Final de *El señor de Noches Buenas.*)

Marcelo Pues tenga fin
esta fabulosa historia
de quien ALVARO CUBILLO
(que vuestra piedad invoca)
pide perdón, siendo siempre
en su humildad acción propia.

(Final de *El Mónstruo de la Fortuna.*)

Calabrés Y DON FRANCISCO DE ROJAS,
por el celo de serviros,
pide para tres ingenios,
con ser tres, no más de un vítor. (1)

Enrico Conque aquí DON JUAN DE MAIOS,
humilde, da fin alegre

(1) *El Mónstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanu* era efectivamente de tres ingenios: Calderón de la Barca, Pérez de Montalbán y Rojas, aunque sólo este último daba su nombre, como hizo al final de la comedia *También tiene el sol menguante*, escrita en colaboración con Vélez de Guevara y que acaba con estos versos:

«Y DON FRANCISCO DE ROJAS,
á vuestras plantas, procura
le concedáis, generosos,
un vítor para dos plumas.»

á *El yerro del entendido*,
si es que algún perdón merece.

Martin Aquí LEYVA acaba
á *La dama presidente*
y rendido á vuestras plantas,
el deseo de serviros
da por disculpa á sus faltas.

Aurelia Y aquí tenga fin *Julián*
y *Basilisa*. El perdón
de sus defectos merezca
quien gustoso la escribió,
que CÁNCER, HUERTA y MORETO
os sirven con tanto amor,
que de acertar á serviros
componen su galardón.

IV

Pero si la necia costumbre de ocultar en los carteles los nombres de los autores, cuando todos lo saben, recordando la representación de la *modestia*, que se tapa la cara con un cedazo cuya tela se ha roto por el uso y queda solamente el aro, es recurso pueril para hacer á la terminación del estreno «la proclamación solemne y oficial» desde el tablado; el uso ridículo de la salida de los autores á la escena, á veces interrumpiendo la representación y por supuesto al terminar la obra, como final obligado

y exhibición indispensable y «ordinaria» del éxito «extraordinario», es de lo más impertinente, grotesco é *inmodesto*, cuando no lo justifica lo verdaderamente excepcional del mérito de la producción, del entusiasmo del público y aun de la particular condición del autor, como aconteció en la noche memorable del estreno de *El Trovador*. (1)

Decidanse, pues, los autores que valen á tomar el

(1) Sabido es que D. Antonio García Gutiérrez fué el primer autor español que se presentó en escena llamado por el público en la noche del 1.º de Marzo de 1836, después del estreno de *El Trovador*. No sé á punto fijo quién fué el primer autor extranjero á que los espectadores concedieron aquel honor, que ya en Francia se otorgaba cerca de un siglo antes en circunstancias extraordinarias.

Algunos biógrafos del célebre compositor italiano Antonio Salieri dicen que fué éste el primer favorecido con tan halagadora manifestación de entusiasmo del público, cuando se estrenó en la Ópera de París, el 8 de Junio de 1787, su ópera tragi-cómica *Tarara*; pero M. Dieudonné Denne-Baron rectifica ese error, recordando que Floquet había ya logrado ese triunfo en el mismo teatro el 7 de Septiembre de 1778, después de la primera representación de *L'Union de l'Amour et des Arts* y Piccini el 7 de Diciembre de 1778, después del éxito de *La buona figliuola*.

Mr. Denne-Baron está en lo cierto respecto al primero. En las *Anecdotes dramatiques* se lee: «UNION DE L'AMOUR ET DES ARTS, (1'). —Acto de ópera por M. le Monnier, Música de M. Floquet, 1778. El Autor de la Música fué llamado á escena por el Público después de la primera representación, cosa nunca vista en la Ópera. Se presentó rodeado de todos los Actores, que formaban á su alrededor una especie de cortejo, y recibió numerosos aplausos del «parterre» y de los palcos».

La llamada á escena de Piccini fué el 27 de Enero de 1778, con motivo del estreno de su ópera *Roland*, en la Ópera de París. *La Cecchina ossia la buona figliuola*, ópera bufa que hizo su nombre popular en Italia, se había estrenado en Roma diez y ocho años antes en 1760. La «guerra de *Gluckistas* y *Piccinistas*», alentados los unos por la Du Barry, última favorita de Luis XV, y los otros

prudente acuerdo de acabar con esa costumbre malhadada, aunque algunos, los menos, tengan que sacrificar la efímera vanagloria de salir en montón tres ó cuatro, como alguna vez ha ocurrido, á recoger los laureles cosechados por la traducción más literal que literaria de una pieza en un acto.—1898.

por la Reina María Antonieta, contribuyó á aquel éxito. Los segundos vencieron en el estreno de *Roland* y Piccini fué aclamado con entusiasmo por el público, que lo llevó en triunfo hasta su casa.

¡MAL OFICIO!

Comete usted un crimen,
algún delito atroz,
que sabe todo el mundo
con natural horror,
y para condenarlo
imprescindibles son,
aun siendo el hecho claro
como la luz del sol,
los trámites prescritos
por la legislación.

Y fórmase un sumario
por un juez instructor,
que depura los hechos
sin saña ni pasión;
 nombra usted, ó le nombran,
letrado defensor
y un tribunal honrado,
constituído *ad hoc*,
en el que estar no puede
quien tenga á usted rencor,
escucha la defensa
como la acusación,
y atiende los descargos
que usted le presentó;

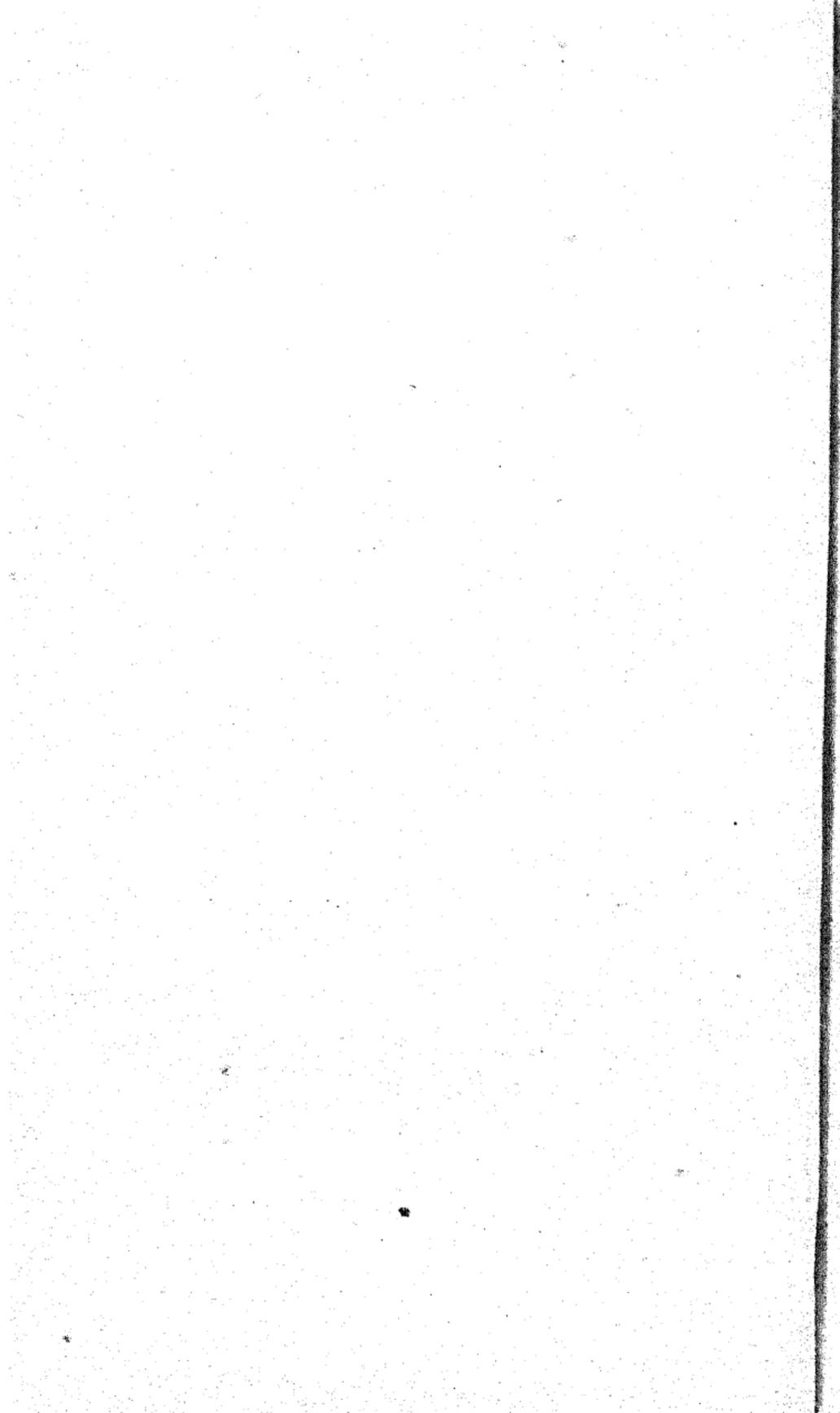
y si, al fin, lo condena,
con sobra de razón,
si hay tan siquiera asomos
de malicia ó de error,
aún, para ganar tiempo,
queda la apelación.

Y si la pena es grave
ó es excesiva, no
ha de faltar quien pida
clemencia y compasión.

Pero, por su desdicha,
«se mete» usted á autor
y escribe para Apolo,
ó para el Español,
una pieza ó un drama
con la sana intención
de distraer al público
y ganar «uno ú dos»,
sin hacer daño á nadie
y aun con mucho temor...
y para usted no hay
piedad ni salvación.
Todos tienen derecho
á levantar la voz
y á condenarlo «en firme»,
sin más apelación,
á la primera escena,
si á algunos no gustó,
juzgando la obra toda
«por adivinación»,
si ya el terrible fallo
no es fruto de un *complot*
y sus severos jueces
sus enemigos son,
sin que haya quien implore

piedad para el autor,
pues su desgracia á todos
causa satisfacción.

Y ¡ay de usted si protestal
porque con más furor
verán su atrevimiento,
lentos de indignación,
cuantos piensan que un pícaro
músico ó escritor,
no merece siquiera
la «consideración»,
para obrar en justicia
y como manda Dios,
que cualquier «respetable»
asesino ó ladrón.



TALÍA Y BACO

La Duquesa de Abrantes, en sus *Memorias*, dice que todo lo que se cuenta respecto al horror que los españoles tienen á la embriaguez es perfectamente verdadero. «Antes de la invasión—agrega—he cruzado toda la Península, y sólo he visto dos hombres borrachos, que eran un francés y un marinero catalán, que no conocía de su país más que el nombre. Se lee en Estrabón que un español se arrojó á una hoguera avergonzado porque le llamaban borracho. (*Quidam ad ebrios vocatur in rogum se injuit.*) No sé si hoy serán tan susceptibles. No lo creo. Es una *alteración* más que nos deben á los franceses».

Esta «franca y espontánea» declaración de la famosa escritora francesa, esposa del no menos célebre mariscal Junot, podría servir para que los españoles «figurásemos por derecho propio» como socios honoríficos y preeminentes en todas las «Asociaciones de Templanza», á las que, sin duda, podrían á la vez servir perfectamente de lema y ejemplo las precitadas palabras de Estrabón, en elogio y ponderación de nuestro horror al vino, que así, «en latín y todo», son de un efecto prodigioso.

Prescindiendo de «antecedentes» que acaso descubrirían en las frases de la insigne Duquesa una «cándida ignorancia» ó una «maliciosa ironía», y atendiendo sólo á lo que hoy sucede, yo no sé lo que pensaría y escribiría la buena señora si volviera á este pícaro mundo, y otra vez cruzara la Península, y viera por cada librería mil tabernas, y leyera las cifras de los que detiene la policía cada año por embriaguez y escándalo, y se diera una vuelta los sábados por las tiendas de vino, los domingos por las Ventas ó por los Viveros y demás lugares de recreación en las pintorescas afueras de Madrid, y los demás días de la semana... por cualquiera parte.

Seguramente lamentaría con la mejor buena fe del mundo que esa «alteración que, según ella, debemos á los franceses», haya alterado á tanta gente, y se convencería de que si Noé, después de librarse del diluvio, quizás por horror al agua, se dió al vino, no hay español ahora tan susceptible y temerario que, por librarse del dictado de borracho y por horror al vino, se eche al fuego.

Y nada digo si la simpática autora de los *Recuerdos de una embajada y estancia en España y Portugal*, de 1808 á 1811, pudiera poner los buenos ojos con que nos miraba—dicen que, efectivamente, los tenía muy buenos—en aquel número de un popular semanario en que el conocido actor Pepe Riquelme hacía alarde de su afición y «devoción á la sangre de Cristo», en varias fotografías que representaban las diversas fases de la «papalina continúa», ó pudiera ir al teatro en noche que representaran *El Año pasado por agua*, y escuchar de labios de otro actor, Julio

Ruiz, la confesión pública de su «debilidad por la bebida», cantada en los «siguientes términos», con la graciosa y «pegadiza» música de Chueca, en el *dúo de los paraguas*.

Copio «textualmente» los *versos* del libreto.

- MODISTA ¿Su nombre?
 JULIO Julio Ruiz.
 MODISTA ¿El actriz?
 JULIO El actor.
 MODISTA ¡Ay, qué horror!
 ¡Qué fama tiene usted de *acá* y de *aquí!*
 (*De jugador y bebedor.*)
- JULIO Ya lo sé.
 Esas son *habladurías que hablan* por ahí.
- MODISTA ¡Qué maldad!
 Pues desde hoy,
 si usted ha de ser dueño de mi amor...
- JULIO ¿Qué he de hacer?
 MODISTA Jure morigerarse. (*En el juego.*)
 JULIO Yo se lo juro á usted.
 MODISTA Jure que ha de enmendarse. (*En la bebida.*)
 JULIO Eso sí que no lo sé.

Si tales cosas vieran y oyeran Estrabón y la Duquesa, quizás... sería él quien se arrojaría á una hoguera, ó cuando menos al fuego echaría la página en que escribió lo de *quidam ad ebrios vocatur*, y de seguro ella volvería sus buenos ojos hacia los comediantes franceses, á quienes echaría la culpa de semejante «alteración».

Y se acordaría del famosísimo Frederick Lemai-

tre y de lo ocurrido cuando se estrenó en París el drama de Dumas, padre, titulado *Kean*, en Agosto de 1836, según lo refiere el biógrafo de aquél, Jorge Duval.

«*Kean* obtuvo éxito considerable. Alejandro Dumas había acertado por completo. Kean y Lemaitre se confundían entonces uno en otro, y quien decía éste decía aquél. El autor había llevado á la escena, con su violencia é ingenio constantes, aquella existencia de maestro de armas y de titiritero, de borracho y de Lovelace, de niño mimado por el éxito y de hombre corrompido por todos los vicios.

»*Lemaitre* era «todo aquello».

»*Lemaitre* parecía haberse identificado tan bien con su papel, que nunca llegaba al teatro sin haber sacrificado copiosamente al dios del pámpano, y lo más singular era que parecía deber á aquella sobrexcitación sus mejores efectos de extremada sensibilidad, de lirismo y de audacia.

»Una tarde hizo esperar al público cuarenta minutos, y la indignación de éste era ya terrible. La orquesta estaba toca que te toca, procurando calmar á los espectadores y en verdad exasperándolos cada vez más, hasta el punto de que ya amenazaban con romper los violines. Los dependientes de la empresa daban una batida por las fondas y *estaminets* de la vecindad. *Frederick* no parecía. Por fin se le vió entrar en el teatro, pero necesitado, como Sileno, de ser sostenido por las ninfas.

»—¡Hola!—gritó—¡A escena!

»—Así no podéis salir—dijo furioso el *régisseur*.—Se devolverá el dinero al público, y pagaréis daños y perjuicios.

»—Eso es lo justo—agregó Dumas, que se hallaba presente.

»—¡Cerrad el pico... ú os *casco!*—replicó Lemaître.

»Y, enseñando sus puños de Hércules, echó á rodar contra un bastidor al autor de *Kean*, y gritó con voz estentórea:

»—¡Arriba el telón!

»Sin duda, el público iba á hacerle sentir su cólera. Nada de eso. El gran actor en aquella ocasión suprema, venció la turbación de su cerebro, hizo un llamamiento á su genio y subyugó por una entrada magnífica al alborotado público. Los aplausos resonaron en triple salva. Cuando llegó á cierto pasaje de la obra en que Kean deplora sus excesos y sus desórdenes, conmovido aún por lo ocurrido entre bastidores, y sintiendo vivamente la desdicha de su pasión, sustituyó la prosa de Dumas por una «improvisación» sublime, llena de pesares y de lágrimas, que entusiasmó á cuantos la oyeron. Durante cinco minutos, una tempestad de aplausos no le permitió continuar su papel. Lo mismo se aplaudía en las butacas que en los palcos y en el anfiteatro. Era un delirio.

»Alejandro Dumas estaba en «una primera caja», confundido y absorto. Lemaître se acercó á él y le soltó esta frase trivial y burlesca:

»—¡Eh, chico, esto *te corta* la obra!

»Este rasgo retrata por completo al hombre, extraña mezcla de grotesco y de sublime, de cinismo y de elevación.»

Lemaître podía ser buen ejemplo de afición al vino... pero también podía serlo de inspiración y de genio.

Al citar la obra de Dumas y recordar á *Kean* y al gran cómico inglés con este doble motivo, no es posible olvidar que los comediantes ingleses han ofrecido, «en este punto» del culto á Baco, ejemplos extraordinarios.

Kean, Kemble, Kooke..., trinidad sublime y borrachísima.

Del último, cuenta Mathews, su colega, coetáneo y *concurdáneo*, que «se emborrachaba completamente, repitiendo sin cesar que la templanza era la cualidad más excelente que podía tener un actor».

Pero de todos ellos podía decirse lo que lord Bolingbroke decía de Bacon: «Tiene tantos méritos, que bien puede tener algunos vicios».

El de la devoción á Baco no es tan moderno que no puedan citarse ejemplos de comediantes y aun de comediantas de la antigüedad que eran grandes bebedores.

El autor de las *Anecdotes dramatiques*—París, 1775—da noticias de Juan Bautista Raisin, actor del siglo XVII, «que era excelente en todos los géneros cómicos», pero aficionadísimo al vino, acaso por hacer honor á su apellido ó sobrenombre, pues sabido es que *raisin* significa en castellano *uva*.

«Debía representarse una comedia en Anet, ante Monseñor—dice su biógrafo—y Raisin, que tomaba parte en ella y tenía fama de buen bebedor, dijo en voz alta que tenía sed y que iba á buscar con qué apagarla; pero no se marchó del salón, escondiéndose debajo de una mesa, cubierta por un gran tapete. Llegó Monseñor y Raisin no se presentó ni parecía por parte alguna; se le tachó de empinar

demasiado el codo y su hermano procuró disculparlo. El Gran Prior y el Conde de Brionne, que estaban en el secreto, aparentaron gran confusión. De pronto se oyó un fuerte ronquido, levantaron el tapete y sacaron á Raisin de debajo de la mesa. Fingiendo estar ebrio y representando admirablemente este improvisado papel, hizo y dijo muchas cosas que divertieron á todos bastante más que la pieza que se representó.

»Este excelente actor murió en 1693, en una época en que el vino andaba escaso y el pan caro, circunstancias que dieron motivo para este epigrama:

»Quel astre pervers et malin,
par une maudite influence,
empêche désormais qu'en France
on puisse recueillir du vin?
C'est avec raison que l'on crie
contre la rigueur du destin,
qui nous ôte jusqu'au Raisin
de notre pauvre Comédie.

»Raisin murió, por haber bebido demasiado, cuando aún no había cumplido cuarenta años. Había ocasiones, por lo que se cuenta, en que hubiera dado á su mujer por una botella de Champagne. Se había casado con la Srta. Longchamp (Francisca Pitel) que «debutó» al mismo tiempo que él y dejó el teatro en 1701». (1)

Para no alargar mucho más este artículo, recor-

(1) Aunque no se relacione con el asunto principal de este artículo, merece referirse el motivo de esta retirada, según la cuenta otro biógrafo francés:

«Después de la muerte de su marido (5 de Septiembre de 1693)

daré sólo otros dos ejemplos de antiguos cómicos bebedores: el de una famosísima comedianta española del siglo XVI—con perdón de la Duquesa de Abrantes,—y el de un archifamoso cómico romano del siglo VII—y que Estrabón perdone.

Conocidísimo es el romance de Villamediana satirizando á la célebre María de Córdoba, conocida por *Amarilis*, y que concluye con estos cuatro versos:

«Al margen de una taberna,
Esto un cortesano canta,
Adonde estaba Amarilis
Y no á la orilla del agua.»

En cuanto á Claudio Esopo, de quien tomó lecciones de oratoria el propio Cicerón, cuéntase que daba festines á sus amigos y celebraba orgías en que derrochaba su inmensa fortuna. Él y su hijo «disolvían» perlas en el vino y las hacían beber á sus invitados.

El colmo de la «disolución».

Tanto y tanto se ha escrito y se ha predicado, ya

su celebridad aumentó por el amor que inspiraron sus encantos al Gran Delfín, hijo de Luis XIV. Hacia 1701, el Rey, no juzgando conveniente que una persona *distinguida* por el heredero del trono continuara sirviendo para divertir al público, hizo ofrecer á la viuda de Raisin, si quería renunciar al teatro, una renta vitalicia de diez mil libras. En el mes de Abril de aquel año dejó el teatro, pero habiendo muerto el Delfín en 1711 le fué suprimida la pensión. En 1716 el Regente le concedió otra de dos mil libras.

»La fortuna de la Raisin no fué, sin embargo, muy envidiable, pues aunque supo cautivar durante largos años al heredero de la corona de Francia, el carácter del Delfín le hizo sentir con frecuencia haber aceptado cadenas, que si eran muy brillantes eran también demasiado pesadas. Un hijo fué el fruto de aquellos regios amorios de la comedianta.

en defensa del vino y de sus bebedores, ya en contra de la embriaguez y de los borrachos, que no se sabe á qué carta quedarse.

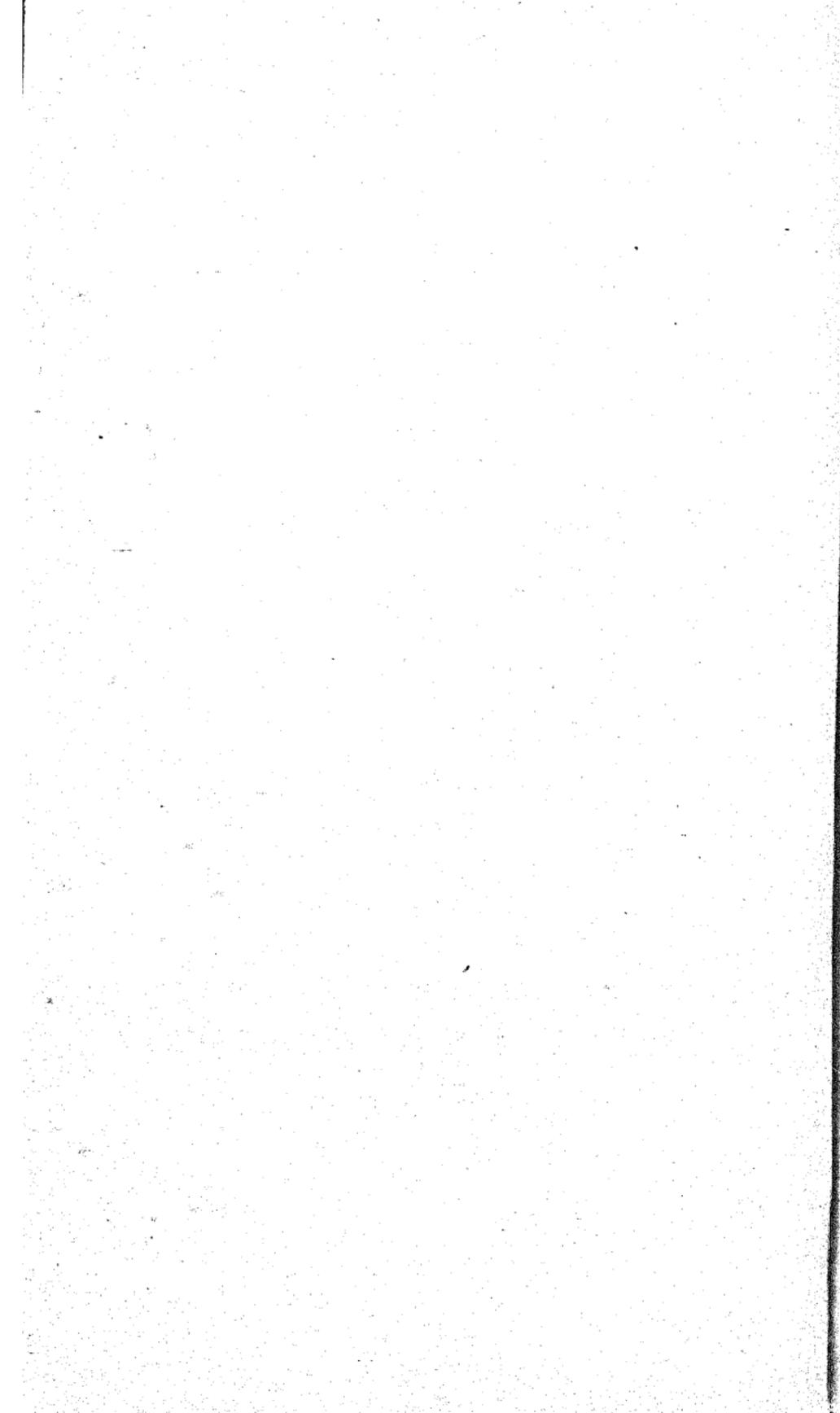
Seguramente, todos los actores mencionados, antiguos y modernos, que han contribuido á la unión de Talía y de Baco, se quedarían á cualquier carta... en siendo de copas.

Para hacer honor á la memoria de los que murieron y tranquilizar la conciencia de los que viven, haré punto recordando los versículos 12, 13 y 14 del capítulo XXXII del Deuteronomio:

Dominus... constituit eum super excelsam terram: ut comedere fructus agrorum et... sanguinem uve biberet meracissimum.

Que en lenguaje castellano quiere decir:

«El Señor estableció al hombre sobre tierra excelente, para que comiera de los frutos de los campos y para que bebiera sangre purísima de uva.»



CABALLO GRANDE...

ANDE Ó NO ANDE (1)

Para los que miden el Arte por varas,
y entre ellos no faltan censores y críticos,
que aprecian los cuadros según el tamaño
y juzgan «al peso» comedias y libros,

el gran sainetero, que aquí se enaltece,
de tales honores, sin duda, no es digno,
que, al fin, sus sainetes son «frívolas muestras»
de *eso* que llamamos *¡el género chico!*

Pintar las costumbres de gente ordinaria,
copiando sus gracias, malicias y dichos,
y en cuadros fugaces llevar á la escena
de clases humildes virtudes y vicios,

aun es, para algunos que pasan por graves,
labor sin provecho, trabajo mezquino,
que al vulgo le arrancan aplauso insensato
y al sabio le inspiran desdén merecido.

(1) Composición leída por su autor en la fiesta solemne celebrada en el Conservatorio de Música y Declamación, de Madrid, el 28 de Mayo de 1896, en honor de D. RAMÓN DE LA CRUZ.



Yo humilde, declaro que soy de ese vulgo,
que al gran sainetero celebro y admiro
y que á los ingenios que siguen sus huellas,
con todas mis fuerzas aplaudo y envidio.

No hay «género chico» ni «género grande»;
lo bueno es lo grande, lo malo es lo chico,
y vale un sainete, que es bueno, mil veces
más que cuanto hicieron Comellas y Nifos.

Si es bueno lo grande, dos veces es bueno;
pero me parece que es gran desatino
preferir los buitres, sólo por ser grandes,
á los ruiseñores porque son chiquitos.

JUAN RANA

¡*Juan Rana!* ¡*Juan Rana!* voceaban algunos vendedores hace pocos días, pregonando la reaparición del semanario satírico de teatros, que vuelve á publicar mi amigo Las Heras, después de haber estado en Sevilla, como el autor del *Quijote*, purgando ajenos yerros, en aquella lóbrega mansión «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación».

¡*Juan Rana!* ¡*Juan Rana!* Y este nombre me trajo el recuerdo de aquella época, venturosa para el teatro español, en que brilló la numerosa pléyade de nuestros inmortales escritores dramáticos, cuyas obras sirvieron de modelos á Corneilles, Molières y Racines, en que las compañías cómicas españolas eran solicitadas por las cortes extranjeras, y en que los comediantes, excomulgados y privados de cristiana sepultura, formaban congregaciones religiosas como las de la Virgen de la Novena, que aún subsiste y, considerados por las leyes y por la opinión como gente ruin y de bajo y deshonroso oficio, eran tan agasajados y favorecidos por los reyes y por los magnates como celebrados y aplaudidos por el pueblo.

Cuando el famoso hidalgo manchego tuvo el encuentro malaventurado, como todos los suyos, con la compañía de Angulo el Malo, Sancho aconsejó á su señor «que nunca se tomase con farsantes, que es gente favorecida». Y agregó, en apoyo de su oportunísima y razonada advertencia: «Recitante he visto yo estar preso por dos muertes y salir libre y sin costas. Sepa vmd., que como son gente alegre y de placer, todos los favorecen y todos los amparan, ayudan y estiman».

Si Sancho Panza y D. Quijote hubieran «vivido» algunos años después y aquella aventura les hubiera ocurrido á mediados del siglo xvii, el consejo del primero hubiera podido ir corroborado con el ejemplo del favor alcanzado en la corte de Felipe IV por el gracioso Cosme Pérez, más conocido por el apodo de *Juan Rana*, favor que no sólo servía para impunidad de sus culpas, sino para indulto de las ajenas.

Bárbara Coronel, que, según cuenta Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo en España*, era «mujer casi hombre y la amazona de las farsantas de su tiempo, que mal hallada con la debilidad de su sexo usaba ordinariamente el traje de hombre, andando casi siempre á caballo», fué procesada por fundadas sospechas de haber dado muerte á su marido Francisco Jalón, y presa y condenada por la justicia de Guadalajara, «de cuyas manos y sentencia definitiva, dice aquel historiador, la libertaron los empeños de su tío *Juan Rana*».

No cabe duda de que éste, para gozar de valimiento tan extraordinario, debía tener méritos ex-

cepcionales. Caramuel dice que era el comediante más gracioso que conoció España en época en que Madrid «estaba chorreando graciosos», como afirma Quiñones de Benavente, pues «sólo con subir á las tablas y sin hablar provocaba á risa y al aplauso», según el testimonio del primero.—Fué propietario en Madrid, hombre de ejemplares costumbres, al decir de algunos, y singular por sus genialidades, tan mimado por los reyes que le toleraban atrevidas libertades y le obligaban á representar en las fiestas palatinas, después de retirado, y tan estimado por los poetas que apenas hay entremés de su tiempo en que no figure ó no haya alusión á su gracia y á su mérito.

Calderón de la Barca escribió *El desafío de Juan Rana* y *Juan Rana torreador*; Solís, *El retráto de Juan Rana*; Cáncer, *La boda de Juan Rana*; Benavente, *El doctor Juan Rana*; Moreto, *La loa de Juan Rana..* y hubo *Juan Rana comilón* y *Juan Rana enamorado* y *Juan Rana mujer* y *Juan Rana poeta*, *Juan Ranilla*, y hasta *Volatines* y *Juan Rana*.

El nombre de Cosme Pérez quedó olvidado por el popularísimo apodo, y Benavente le hacía decir en su entremés *El Soldado*:

«Juro á Dios que só Juan Rana
sino que me desatina
el mundo dándome nombres
con que el mío se me olvida.»

Supone el erudito Monreal en sus *Cuadros viejos* que el ser más conocido por aquel apodo «no debía ser por su afición al agua»; y sin poner en duda la

afición que pudiera tener á «los suspiros de Alaejos», es de suponer que más bien debió el mote á la propiedad con que representaba el tipo de alcalde bobo y simple ó malicioso y socarrón.

El Sr. Fernández-Guerra (D. Luis), en su biografía de *Don Juan Ruiz de Alarcón*, cita al celebrado gracioso, diciendo: «Cosme Pérez, á quien llamaron *Juan Rana*, porque con este nombre figuró en cierto entremés pasmosamente un bobo alcalde discreto, dejando inolvidable memoria, era alma de la compañía y no tuvo rival en las gracias ni en las inesperadas ocurrencias».

En el entremés de Cervantes *La elección de los Alcaldes de Daganzo*, el más agudo de los cuatro rústicos que se disputaban la vara de alcalde se llama *Pedro Rana*, y acaso la representación de aquel tipo, cambiado en Juan el nombre de Pedro, ó el de algún otro alcalde «de la misma familia», fué origen del sobrenombre que supo inmortalizar Cosme Pérez. (1)

(1) En un curiosísimo libro titulado *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores*, impreso en 1657, y hasta hace poco desconocido por completo, hay un entremés de Luis Belmonte, titulado *La Maestra de gracias*, en que «Beatriz», explicando como deben ser en el teatro los graciosos, dice:

«Si hace algún alcalde simple,
que haya sobrado á JUAN RANA,
á quien ciertos entremeses
perpetuaron la vara...

Del mencionado libro se ha hecho segunda edición en Madrid, 1903, á expensas del Sr. Marqués de Jerez de los Caballeros. Lleva una «advertencia» preliminar de D. Marcelino Menéndez Pelayo, tan erudita é interesante como todo cuanto escribe este sabio maestro.

Su segunda mujer, Bernarda Ramírez (pues parece que antes estuvo casado con María Acosta, de la que tuvo una hija), fué también comediante notable y muy graciosa, figurando con él en casi todas las citadas obras. En algunas de ellas, como *La boda de Juan Rana*, *El toreador* y *El desafío de Juan Rana*, sirven de asunto los amores y el casamiento de los dos comediantes.

A pesar del valimiento que Juan Rana tuvo en la corte de Felipe IV y de lo que afirman algunos biógrafos respecto á la «ejemplaridad de sus costumbres» (1) ésta no debió ser indudable ni indiscutible, cuando el popular comediante estuvo preso por sospechado en un escandaloso asunto de «pecado nefando», como entonces decían unos ó de *crimine pessimo*, como decían otros.

D. Antonio Rodríguez Villa, en su libro *La Corte y Monarquía de España en los años de 1636 y 37*, inserta unos «Avisos» ó «Nuevas de Madrid» de aquella época y en las que comprenden desde 22 hasta 29 de Noviembre de 1636 se lee lo que sigue, referente á aquel escandaloso asunto de que ya antes en las mismas «Nuevas» hay más extensas noticias:

«En cuanto al negocio de los que están presos por el pecado nefando, no se usa del rigor que se esperaba, ó sea esto porque el ruido ha sido mayor que las nueces ó sea que verdaderamente *el poder y el dinero alcanzan lo que quieren*.

(1) ROSELL (C.)—Noticia de los autores que tomaron parte en la representación de los entremeses de Quiñones de Benavente.—*Libros de antaño*: t. II.

»A don Nicolás, el paje del Conde de Castrillo, vemos que anda por las calles *y á Juan Rana, famoso representante*, han soltado, y no vemos quemar á ninguno de cuantos presos hay, y ha sido delatado don Sebastián de Mendizábal, reo confeso y que tenía cara de ello». (1).

Quien tuvo influjo y valimiento suficientes para salvar del merecido rigor de la justicia á una parienta parricida no había de encontrarse falto de amparo y protección para salvarse á sí mismo de la quema, acudiendo al poder de los que á diario reían y autorizaban sus bromas más atrevidas y sus más desvergonzadas licencias.

Como muestra de su desenfado y atrevimiento, aun delante del rey y de la corte, burlándose de linajudas y viejas damas, respetables por su posición, por su alcurnia, por su edad y por su sexo, recuérdese lo que refiere el precitado Caramuel, que hizo Juan Rana, representando un entremés en el Palacio del Buen Retiro, cuyo teatro estaba adornado con ricas tapicerías y excelentes pinturas. Esta anécdota, dice Pellicer, comprueba su agudeza y la libertad cómica de entonces.

(1) Aunque fueron treinta y siete los presos sólo á dos llevaron al «quemadero», y á otro, sobrino de la marquesa de Aguilar, desterraron y mandaron á galeras por cuatro años.

Uno de los quemados, fué el don Sebastian de Mendizábal de quien se dan en los mencionados «avisos» estas noticias:

«Cuando muchacho fué paje del conde de Saldaña, y ahora era mequetrefe, *dando, quitando, alquilando bancos en las comedias y viviendo de mohatra y de alcahuete*. De este maldito oficio, de ochenta que encartó por cómplices no salió con él más de don Pedro de Mendieta, con quien había sido amancebado muchos años.»

«En Madrid el Salón del palacio llamado «El Bello (ó Buen) Retiro», donde se representan las comedias, tiene alrededor algunas ventanas ó balcones que corresponden á los aposentos donde se sientan los grandes cuando se representan comedias.

»En cierto entremés en que Juan Rana, el gracioso más festivo que conoció España, haciendo el papel de alcaide de aquel Palacio, introdujo dos forasteros, á quienes mostró todo lo que había digno de verse en él, cuando llegó á mostrarles el teatro colgado, como se ha dicho, de preciosas pinturas entre las ventanas y balcones les dijo:

»—Este es el *Salón* donde se canta y representan las Comedias. El rey y la reina se sientan allí; aquí los infantes: los grandes en aquella parte.

»Y volviéndose á mirar las ventanas, donde había dos señoras de la primera grandeza, les dijo:

»—Contemplad aquellas pinturas. ¡Qué bien y qué al vivo están pintadas aquellas dos viejas! No les falta más que la voz, y si hablasen creería yo que estaban vivas, porque, en efecto, el arte de la pintura ha llegado á lo sumo en nuestro tiempo».

El *Juan Rana*, que voceaban los vendedores y que trajo á mi memoria estos recuerdos, no es un comediante, es una revista de espectáculos; no representa las comedias, las critica y critica á los representantes.

Pero, aunque haya tomado por título aquel apodo-
cébre, es de suponer que *Juan Rana*, crítico, procu-
rará demostrar ingenio, saber, imparcialidad, gra-
cia, para que todos convengan, con estimación, en
que «no es rana».—1901.

THEATRE NATIONAL

TEATRO SPAGNUOLO

Para muchísima gente
y aun alguna que la da
de leída y de sabida,
cultá é «intelectual»,
lo dicho en lengua extranjera
tiene encanto singular,
pues la mayor tontería
ó la frase más procaz
que, en castellano, ninguno
toleraría jamás,
en latín ó en italiano,
en francés ó en alemán,
resulta sublime máxima
ó chiste «espiritual».

Un latinajo cualquiera
persuade á muchos más
que el más lógico argumento,
y una frase insubstancial
dicha en francés da al que habla
superior autoridad.

Diga usted, pongo por caso,

que hay que dar «á cada cual lo suyo», y exclaman todos: «¡Vaya una vulgaridad!». Pero dice usted: «*Suum cuique*» y todos exclaman: «¡Ah! ¡Lo que sabe este sujeto es una barbaridad!»

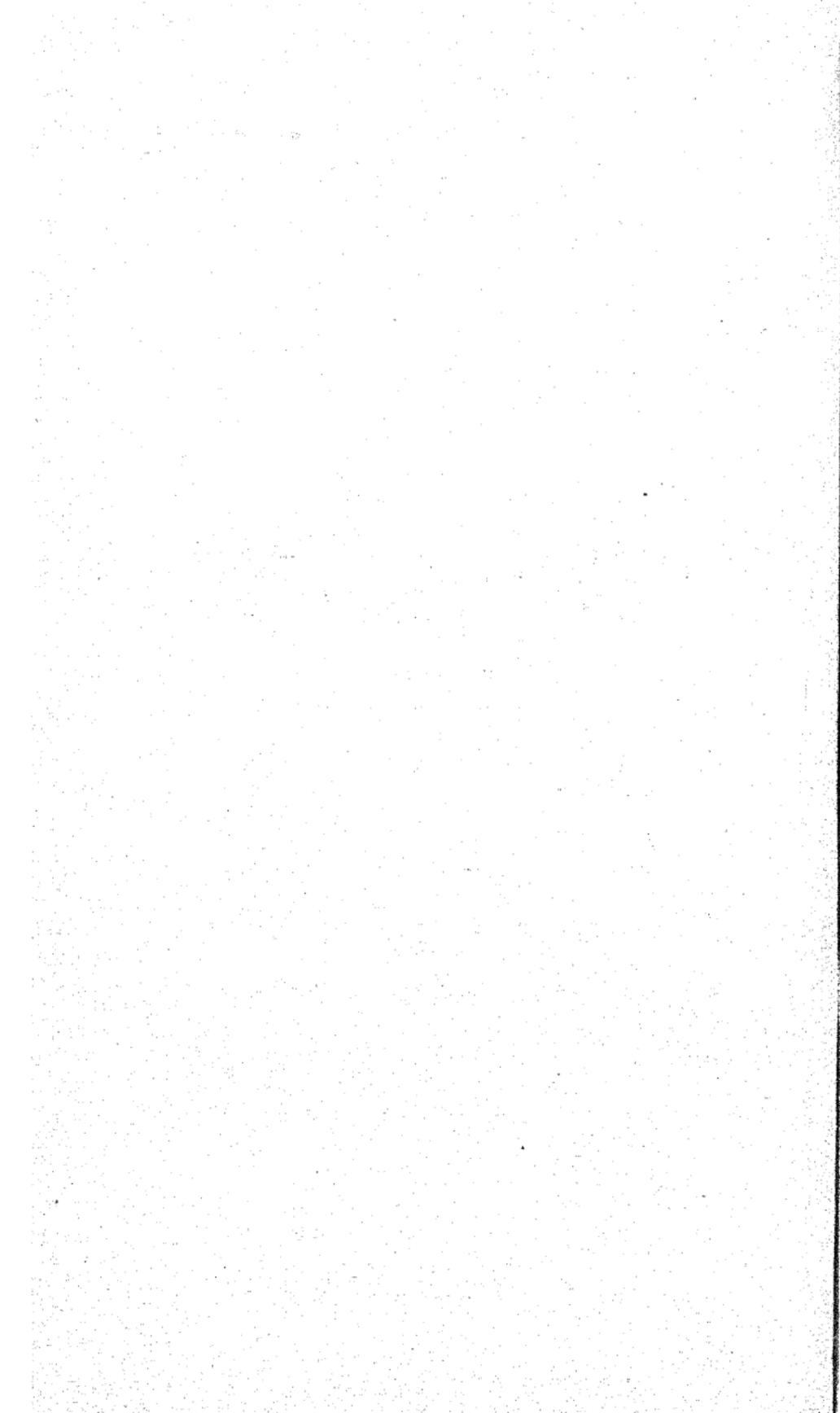
Hace usted una comedia festiva, alegre, jovial, pero escrita en castellano y hay una frase mordaz ó un equívoco picante ó una escena en que el galán y la dama son juguetes del vendado dios rapaz, y gritan los timoratos: «¡Lascivo! ¡Torpe! ¡Inmorall ¡La corrupción de la escena no se puede tolerar!»

Pero escribe usted la obra en la lengua de Meilhác ó de Arezzo, y aunque sea por lo indecente capaz de ruborizar á un neo (entiéndase, de verdad) no hay miedo de que se alarme el pudor más virginal, porque, como dijo *el otro*, hace mucho tiempo ya: «Cantado y en italiano gana mucho la moral.»

Y ¡qué efecto en cada frase el público encontrará! Si en una pieza española uno quiere á otro insultar

y dice: «Es usted un imbecil»
nadie se sonreirá;
pero si en una italiana
dice con voz gutural:
«¡Oh! Voi siete un imbecile!»
eso hará desternillar,
que el *imbecile* y el *voi*
y el *siete*, resultarán
estupendas agudezas
del ingenio más... genial.

¡Y hay quien dice que en España,
desde mucho tiempo atrás,
no hay teatros ni hay actores
ni hay autores!... ¡Bah! ¡bah! ¡bah!
Tradúzcanse á lengua extraña
todas las obras que hay
sin decir su procedencia,
háganse representar
por actores procedentes
de París ó de Milán,
y si no consiguen todas
éxito fenomenal...
me rio yo de los éxitos
de *Le parfum* y *Zazá*.



LA REVENTA DE BILLETES

UN RECUERDO DE «FERNANFLOR»

I

De vez en cuando los gobernadores civiles de Madrid sienten necesidad de demostrar sus «iniciativas», sus arrogancias y sus energías, tomando siempre por blanco de sus subitáneos alardes autoritarios los desdichados coliseos de esta villa y corte, como si no hubiera en ella, en cuanto á la jurisdicción gubernativa compete, cosas más dignas de corrección y de reforma.

Y un día, con motivo de asegurar la tranquilidad de los espectadores, adoptando ó recordando rigurosas «precauciones para casos de incendio»; otro, con ocasión de las lastimeras declamaciones de los moralistas, ordenando que las representaciones teatrales concluyan «á buena hora» para que el público no trasnoche y pueda recogerse tempranito, ó determinando hasta dónde pueden llegar los «movimientos» de las típles que bailan tangos; otro, con pretexto de las «libertades» de ciertos autores, que con atrevidas coplejas se permiten molestar á nuestros más empingorotados políticos, ó de las ruidosas

protestas y tumultuarios alborotos de ciertos espectadores, jueces inexorables é infalibles de las obras sometidas á su inapelable fallo; los gobernadores dictan disposiciones severísimas, que pronto caen en el olvido más completo, aun de los que mayor empeño muestran en hacerlas obedecer y cumplir, con efímeras conminaciones y pasajeros impetus de rigor.

Ahora, entre otros «ukases» gubernativos referentes á asuntos teatrales, ha tocado la vez á los revendedores de billetes, cuya industria ven muchos con malos ojos, porque justo es convenir en que no siempre los que á ella se dedican tratan al público con la consideración que merece, y en ocasiones hasta abusan despiadadamente, sacrificando á sus ganancias ajenos intereses, al poner mal humorados y rabiosos á los espectadores, que toman luego venganza sabrosa, aunque injusta, en autores y artistas inocentes.

Refieren algunos biógrafos del ilustre actor Isidoro Máiquez que éste, á su vuelta de París, donde no sólo estudió cuanto á los progresos del arte escénico se refería, sino cuanto podía mejorar la organización de los teatros, introdujo en ellos reformas indispensables.

«Una de las más esenciales—dice don José de la Revilla—y á la cual se debió el buen orden que desde entonces reina en esa clase de espectáculos, fué la adopción de billetes numerados para la entrada. Anteriormente, los espectadores pagaban á

la puerta de las diversas localidades del teatro, produciendo las molestias, desorden y confusión que son fáciles de imaginar...»

Aunque parezca digresión inoportuna, quiero copiar aquí, á título de curiosidad, la tarifa de precios aprobada á principios de 1784 por la autoridad competente, para que los lectores vean lo que los espectadores de entonces pagaban á los porteros y cobradores que había en los *corrales de comedias*.

PRECIOS Á QUE DEBEN
satisfacerse las entradas, y asientos
en las comedias regulares
y de Teatro: (1)

	Comedias regulares		Comedias de Teatro	
	rs.	mts.	rs.	mts.
Para entrar al Patio se pagan en la primera mesa.....	00	28	00	32
En la segunda.....	00	32	01	2
Para subir á las Gradass, corredorcillos y Cubillos.....	00	32	01	6
Por la entrada y asiento en Luneta..	08	24	11	6
Por el asiento en el Corredorcillo..	03	04
Por el asiento de Barandilla, delante de las Gradass.....	04	06

(1) Llamábanse *comedias regulares* las que formaban el repertorio corriente de las Compañías, y *de Teatro*, las más solemnes que por su novedad ó por el aparato y lujo del espectáculo, ocasionaban gastos extraordinarios, que justificaban el aumento en los precios señalados.

	Comedias regulares		Comedias de Teatro	
	rs.	mrs.	rs.	mrs.
Por los asientos primeros de los Cubillos (1).....	06.....		08.....	
Por cada asiento 2.º de dichos Cubillos.....	04.....		05.....	
Por cada Cubillo por entero.....	30		48.....	
Por los asientos primeros del Alojero (2).....	06.....		08.....	
Por los asientos segundos de dicho Alojero.....	04.....		06.....	
Alojero por entero.....	30.		48.....	
NOTA: <i>Quando el Alojero se alquila por entero, pueden entrar en él mugeres.</i>				
Por cada asiento de los Bancos del Patio.....	02.....		03.....	
Por la entrada en la Cazuela.....	02...20		02...32	
Por su asiento en delantera.....	02.....		03....	
Por la entrada en la Tertulia.....	02...28		02. .32	
Por su asiento en delantera.....	01.....		01....6	
NOTA: <i>Los Religiosos que concurren á la Tertulia, pagan, por razón de entrada, 12 mrs. más que los seglares,</i>				

(1) Los *Cubillos* eran «dos á manera de palcos de forma circular de cabida de cuatro á seis personas, situados á los dos extremos de las barandillas ó delanteras de las galerías é internándose en el proscenio hasta pasar la línea de las candilejas. Estas localidades eran patrimonio exclusivo de los *apasionados finos*, esto es, de los más decididos encomiadores de las actrices.» REVILLA, *op. cit.*

(2) El *Alojero* fué en su principio el sitio donde los Montañeses ó Alojeros acudían con alojas y barquillos, inspirando á un poeta anónimo estos versos:

«Ya me parece ver los *alojeros*
vender con gran requêsta sus leñas
y volver las obleas en dinero.»

Después fué lugar destinado «á los señores alcaldes que asistían para contener al pueblo y antes se sentaban en una silla que se les ponía en el mismo tablado.» V. PELLICER. *Trat. hist. sobre el origen de la Comedia, etc.*

	Comedias regulares		Comedias de Teatro	
	rs.	mrs.	rs.	mrs.
<i>cuya práctica se observa desde el tiempo del Eminentísimo Cardenal Molina, que les impuso esta carga. (1)</i>				
APOSENTOS POR ENTERO				
Principales.....	32	62
Segundos.....	26	40
Segundo encima del de la Villa.....	32	62
Terceros... ..	18	24
<i>NOTA: Quando los aposentos no están tomados por entero, también se franquean por asientos, solamente para hombres, y entonces se pagan los precios siguientes:</i>				
Por cada asiento en los principales..	06	08
Por cada asiento en los segundos....	05	06
Por cada asiento en los terceros.....	04	05

La forma de efectuar el pago producía constantes disgustos y molestias, y no pocas cuestiones y riñas, en más de un caso con heridas y muertes por los muchos aficionados á disfrutar del espectáculo sin pagar, pues desdichadamente en todos los tiempos los negocios teatrales se han mirado y se miran como que no merece respeto, y que impunemente

(1) La concurrencia de sacerdotes y frailes á los espectáculos teatrales era frecuente y numerosa á pesar de las censuras eclesiásticas, de las exhortaciones de los Prelados y Provinciales de las Ordenes y de las declamaciones de teólogos, predicadores, escritores místicos y misioneros, que abominaban del teatro y de los que á las representaciones concurrían.

D. Casiano Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo en España*, tomo 1.º—Madrid, 1804,—dice: «El nombre de *Tertulia* se introdujo y se adoptó en

se puede perjudicar sin atender á los cuantiosos gastos que ocasionan, á lo mucho que contribuyen á las cargas públicas y al crecidísimo número de familias que de ellos viven. (1)

No eran menos frecuentes las molestias y disgustos que originaba, motivando reclamaciones del público, por los abusos de cobradores y acomodadores que, para lucrarse, reservaban las mejores localidades, y con el propósito de evitarlos se dictaron diferentes disposiciones (2), entre ellas el Auto dado

tiempo de Felipe IV y llamábase así porque en ella asistían á ver la comedia *los religiosos de buen gusto* y la gente culta y erudita.»

El famoso escritor del siglo XVII, D. Antonio Hurtado de Mendoza refiriéndose á la extraordinaria concurrencia en una fiesta teatral escribió estos versos:

«Senos, retretes, retiros
se inundaron de mujer,
de hombre y fraile... ¿fraile digo?
¡llenóse todo con él!»

Un traductor y anotador de la obra del caballero siciliano Francisco Milizia, *El teatro*--Madrid: 1784--dice refiriéndose á un teatro de Nápoles llamado «Del lago del Castello»: «En este teatrillo se representa dos veces al día el mismo drama (que siempre es *comedia ó farsa*); por la tarde acuden los que de noche no pueden ó no quieren como son *frailes, monjes, soldados, etc.*; y por la noche los que no pueden de día.

(1) V. al principio de este libro, el artículo *Tifus y Cólera*.

(2) Por real resolución de D. Fernando VI, comunicada en Noviembre de 1753 y confirmada por real orden de D. Carlos III en 8 de Abril de 1763, se dictaron varias precauciones para la representación de comedias en la Corte. La 10.^a dice así:

«Los asientos de barandillas, lunetas, corredorcillos y tertulias, que no estuvieren efectivamente ocupados, los pueden tomar y sentarse en ellos los primeros que llegaren, sin que sirva de pretexto para lo contrario decir el acomodador que están ya tomados.» (Nov. Rec. Lib. VIII. Tit. XXXIII, ley 9.^a.)

en 17 de Marzo de 1788 por el corregidor de esta villa, D. José Antonio de Armona, «Juez Protector y privativo de los Teatros de Comedias, sus Autores y Representantes del Reyno».

El Auto comenzaba diciendo: «Que por diferentes personas de honor y distinción se ha dado noticia á su Señoría del perjudicial abuso y déspótico dominio en que están las Acomodadoras de los dos coliseos, de la Cruz y del Príncipe de esta villa, y con especialidad Francisca Gallego, que lo es de la del primero, de guardar y reservar á su antojo los asientos de primera y segunda grada para darlos á aquellas parsonas que con más liberalidad las regalan, y dejando sin ellos, porque no hacen esta demostración, á muchas que van á tiempo oportuno para poderse colocar, de que además de la nota que se ha causado por la defraudación del público, se han originado repetidas contiendas y alteraciones... que han dado motivo á que el público esté hostigado y se retraiga de asistir á las comedias ú otras diversiones por no exponerse á recibir un sonrojo ó experimentar otros acontecimientos: todo lo cual cede en notable detrimento del Propio y compañía y es digno de pronto remedio».

En el Auto se limitaba el número de localidades que se podían reservar para ganancia de las Acomodadoras, y se daban á éstas y á los Cobradores órdenes terminantes para evitar abusos, que, como se ve, existían cuando aún no había revendedores, pues siempre el afán de ganancia ocasionó iguales excesos y tuvo el dinero los mismos privilegios.

Cuando, por iniciativa de Máiquez, se establecieron en Madrid los «despachos de billetes», á imitación de los *bureaux de location* que en París existían, nació en España la industria de la «reventa», como ya la había en Francia, según las noticias que de ella da Mr Charles Maurice en su curiosa obra *Histoire anecdotique du Théâtre, de la Littérature, etc.*, París, 1856.

«El tráfico de los billetes de espectáculos no es de nueva invención. El 27 de Junio de 1721, la Opera puso por nota en el cartel que el público se guardase de las gentes que «toman billetes al abrirse los »despachos para *revenderlos* á las personas que llegan »demasiado tarde».

No pretendo hacer la historia de la reventa de billetes, ni recordar sus muchas vicisitudes.

Traeré sólo á la memoria algunas noticias de las épocas en que más rigurosamente ha sido perseguida.

II

Cotarelo en su excelente obra *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, que forma un grueso volumen de 850 páginas nutridas de curiosos datos é interesantísimas noticias, dice á propósito de los primeros revendedores de billetes que hubo en España:

«Y no hubo más novedades en el teatro del Príncipe durante este año (1814), no obstante lo cual, lograron los cómicos más provechos que nunca habían tenido. La paz en lo exterior y la tranquilidad voluntaria ó forzosa adentro, hicieron afluir la

población á la Corte, y el público ansioso de diversiones, acudía en tropel á los teatros, de tal modo, que entonces, por primera vez aparecieron los revendedores de billetes de teatros. Y abusaron tanto que el *Diario* lanzó un artículo, contra ellos, muy curioso por las noticias que da. Dice que una luneta cuyo precio era de 12 reales, costaba á veces ocho duros cuando había alguna cosa nueva ó iba el Rey; que *la gente se estrujaba para coger los boletines á costa de rasgar la capa, abollar el sombrero ó perder un ojo.*»

De intento he subrayado yo estas últimas palabras que son la mejor respuesta á aquellas quejas del público y del *Diario* por los abusos de los revendedores de entonces y de siempre.

El antojo extremado del público por presenciar una diversión, nó el apremio inevitable por satisfacer una necesidad, da vida á la reventa, que, obedeciendo instintivamente las leyes económicas, aumenta el precio con relación á la demanda.

Y el público que, evitándose molestias, puede realizar su antojo por ese medio, clama y protesta contra el aumento natural, que llama «abuso» y no clama y protesta contra su propia afición que á mayores quebrantos y pérdidas lo expone.

Por tener que pagar á un revendedor ocho duros por lo que vale 12 reales pone el grito en el cielo, cuando así puede obtener lo que desea tranquila y sosegadamente y no lo pone cuando para conseguirlo tiene que sufrir golpes y empujones, con detrimento de la persona y desperfectos de la ropa, que acaso resulten «más costosos» que el aumento pedido por el revendedor.

Nada digamos de lo de «coger los boletines á costa de perder un ojo».

Triste es que un billete para ver una comedia ó una corrida de toros cueste «un ojo de la cara» en sentido metafórico, como vulgarmente se dice; pero me parece que debe ser mucho más triste que la «metáfora» se convierta, luchando por un antojo, en «dolorosa realidad».

En otro lugar de su citada obra, agrega el señor Cotarelo: «Prueba de la afluencia del público es que continuaba el abuso de los revendedores en términos de producir nuevas quejas en el periódico único *diario* de entonces, que el 14 de Abril (1816) decía que *en las aperturas para sacar los boletines de entrada le robaban á unos los pañuelos, relojes, cajas y bolsillos.*»

Y los que sufrían esto dirían seguramente que «no querían dejarse *robar* por los revendedores», los cuales dicho sea en honor de la verdad, podrán «abusar» pidiendo precios excesivos en algunas circunstancias, pero á nadie sacan el dinero con engaños ni con violencias. Al público podrán parecer caros los billetes, pero toda la cuestión se reduce, como en todos los tratos mercantiles, á tomarlos ó dejarlos.

Peña y Goñi en sus notables «estudios históricos» sobre *La ópera española y la música en España en el siglo XIX*,—Madrid 1881—reproduce párrafos de una carta, que, con el título de *Tiempos pasados*, publicó el antiguo periodista y peritísimo escritor don

Dionisio Chaulié, director de *El Tiempo*, en los que, refiriéndose á la temporada de ópera italiana, inaugurada en Julio de 1826, bajo la dirección de Mercadante, se lee lo siguiente:

«Desde un principio se agolpó al despacho del teatro de la Cruz, escogido para las óperas por la mayor extensión de su escenario, gran multitud de gente solicitando comprar billetes, y la confusión creció á tal punto, que se hizo necesario establecer turno riguroso, mantenido por dos filas de soldados, entre los cuales había que pasar antes de acercarse al ventanillo. Bueno es advertir que entonces no existía más agente de orden público que la fuerza militar en todo su aparato.

»Pero como la demanda era superior á la oferta, resultaba escasez en el mercado, y de ahí que los consumidores discurriesen anticiparse en términos de *pasar la noche en la calle*, esperando las diez de la mañana en que, lo mismo que ahora se abría la suspirada portezuela para anunciar que los billetes se habían concluido. *Nihil novum sub sole*.

»Quedaba, como ahora también, el recurso de los revendedores; mas las condiciones y organización de estos industriales variaban bastante, *en perjuicio del público, como siempre que se procede desconociendo un principio económico*.

»La reventa de billetes *estaba prohibida bajo severas penas*, y érase de ver las cacerías, persecuciones y atropellos de los mandatarios del señor correjidor y sus tenientes contra los infractores á quienes seguían los aficionados en sus aventuras y buscaban en sus guaridas, con notable riesgo á veces de aparecer

cómplices, y siempre á costa de mayor desembolso cuanto más arreciaba la prohibición.

»Mas todo lo compensaba el placer de ocupar un asiento y aplaudir á la *prima donna* favorita ó al tenor apreciado, que los había tan buenos como Galli, Maggiorote, Montrésor y Pacini.»

Ricardo Sepúlveda, en su libro interesantísimo *El Corral de la Pacheca*, refiere que en «en virtud de una instancia presentada por los empresarios de los principales teatros de Madrid, el Ayuntamiento dictó, con fecha 16 de Septiembre de 1840, las medidas oportunas para evitar la reventa de billetes de los referidos teatros, ordenando se persiguiera con rigor por los agentes de la autoridad á los revendedores en los días de funciones extraordinarias ó DE OBRAS NUEVAS».

Diez años después, en 1850, se repitieron aquellas órdenes con mayor severidad por la jefatura de policía, con motivo del estreno del drama de Rodríguez Rubí, *Isabel la Católica*, que logró éxito extraordinario, decidiendo á los revendedores á afrontar los peligros de la persecución.

Dos sueltos del periódico moderado *La España*, correspondientes á los días 24 y 30 de Enero de aquel año, bastan para dar idea del rigor de la autoridad y del atrevimiento de los revendedores.

«**Percance.** Parece que el sábado fueron sorprendidos por la policía en la calle del Príncipe y conducidos á la cárcel, varios revendedores que te-

nían una porción considerable de billetes para el drama de *Isabel la Católica*, que se ejecutaba por la noche en el Español.» (1)

«**Segundo percance.** En la noche del miércoles no había lunetas en el despacho de billetes del teatro Español y sin embargo pasaban de 40 las que estaban desocupadas. La causa de esto fué que por la mañana se apoderaron los revendedores de las lunetas, y por la noche se apoderaron los alguaciles de los revendedores, cogiéndolos con las manos en la masa, y llevándolos á la jefatura de policía por segunda vez durante las representaciones de *Isabel la Católica*. Digna del mayor elogio es la constancia del Sr. Zaragoza para concluir con esa sociedad *masónica* revendedora, que tiene sus jefes, sus ramificaciones y está completamente organizada; parece mentira.»

III

La última persecución sufrida por los revendedores, acaso la más tenaz y violenta, fué en 1882, en que el conde de Xiquena, á la sazón gobernador civil, se propuso acabar de una vez con esa industria, creando, de acuerdo con algunos empresarios, una «Agencia central de las empresas reunidas» que había de establecer, por de pronto, dos despachos de billetes: uno en la plaza del Angel y otro en la del

(1) Se había estrenado en dicho teatro pocas noches antes; el 18 de Enero.

Callao, y ajustarse á un reglamento, en cuya redacción intervinieron nada menos que Arderius, Mario y Ducazcal.

Todo fué inútil. Ni la Agencia central, ni los despachos «excéntricos», ni el reglamento, ni la tenacidad del Sr. Xiquena, sirvieron para gran cosa. Todo ello cayó pronto en el olvido, y los revendedores reaparecieron triunfantes, y algún tiempo después las autoridades comprendieron que lo mejor era, en provecho de todos, reglamentarlos bien para evitar abusos, y hacerles pagar contribución y patente, reconociendo la legitimidad de su industria, no menos lícita que las de los infinitos revendedores autorizados, aun de artículos de primera necesidad.

Los tiempos habían cambiado.

Los revendedores tuvieron en aquella ocasión un defensor valiosísimo: el insigne escritor D. Isidoro Fernández Flórez, nuestro inolvidable *Fernanflor*, que en tres memorables artículos, publicados en *El Liberal*, combatió aquella persecución, particularmente en el titulado *Después del bando* y en la primorosa «necrología» que hizo del más famoso y popular de los revendedores, Isidro Alvarez, conocido por *el Pájaro*, muerto á los pocos días de haber sido suprimida la reventa de billetes «por una de las funestas oportunidades del destino que suprimió á la vez al jefe de los revendedores».

Fernanflor, con su agudo ingenio, con su amplio espíritu, con su gracioso estilo, combatió aquella persecución, fingiendo un diálogo entre él y un vendedor.

— «Ya verá usted—decía éste—cómo el público

comprende, al fin, que la supresión de la reventa le perjudica. Por otra parte, ¿de qué se queja?

—»El Arte—lo he leído en un periódico—es el pan del espíritu y debe procurarse fácilmente á todos.

—»¿Por qué entonces no se tasa el pan, que es el alimento del cuerpo, sin el cual no hay espíritu? Y, sin embargo, ¿quién pide hoy, quién defiende la tasa?

—»El gobernador ha comprendido una gran verdad, y es que la primera necesidad de los españoles es divertirse. Además, ustedes han abusado, hay que reconocerlo...

—»Algunos, tal vez, hemos apretado en ocasiones los tornillos; pero sólo en las grandes ocasiones... Y más vale que ese dinero pase á nosotros, pues, al fin, somos pobres; quien da quince ó veinte duros por una butaca del Real, será que pueda tirarlos. Por otra parte, no es oro todo lo que reluce. Nosotros alguna vez hemos perdido crecidas sumas, por no haber correspondido el éxito de las temporadas á los cálculos que habíamos hecho... La reventa es un negocio; cuando el público no quiere billetes, hay que darlos baratos, y algunos espectadores han visto muchas obras casi de balde... Nosotros hemos salvado á muchas empresas; buen pago llevamos, porque la disposición del gobernador sólo á ciertas empresas favorece.

—»Los peces gordos...

—»Sí, señor; ¡no están malos peces! Por fortuna, se habla de crisis, y si cae el Gobierno, caerá el gobernador...

—»El Gobierno me parece que durará todavía un poco.

—»Y el Gobierno, viendo los desaciertos del gobernador, ¿le declarará cesante?

—»No se haga usted ilusiones; un ministerio puede discutir una medida justa de un gobernador; sus errores no los discute jamás; sería demostrar que no era lo bastante fuerte para apoyarlos. Es natural que cuando cambie esta situación y otro gobernador venga, se deje sin efecto esta disposición...»

El gobernador actual, pretende emular en este punto á sus antecesores, enemigos de la reventa de billetes de teatro, pretendiendo anular la industria de los revendedores, al meterlos en jaulas ó en kioskos.

¿Qué sucederá?

Lo que *Fernanflor* decía en uno de sus artículos y repetiría en esta ocasión:

«Muchos no renunciarán á la «reventa libre».

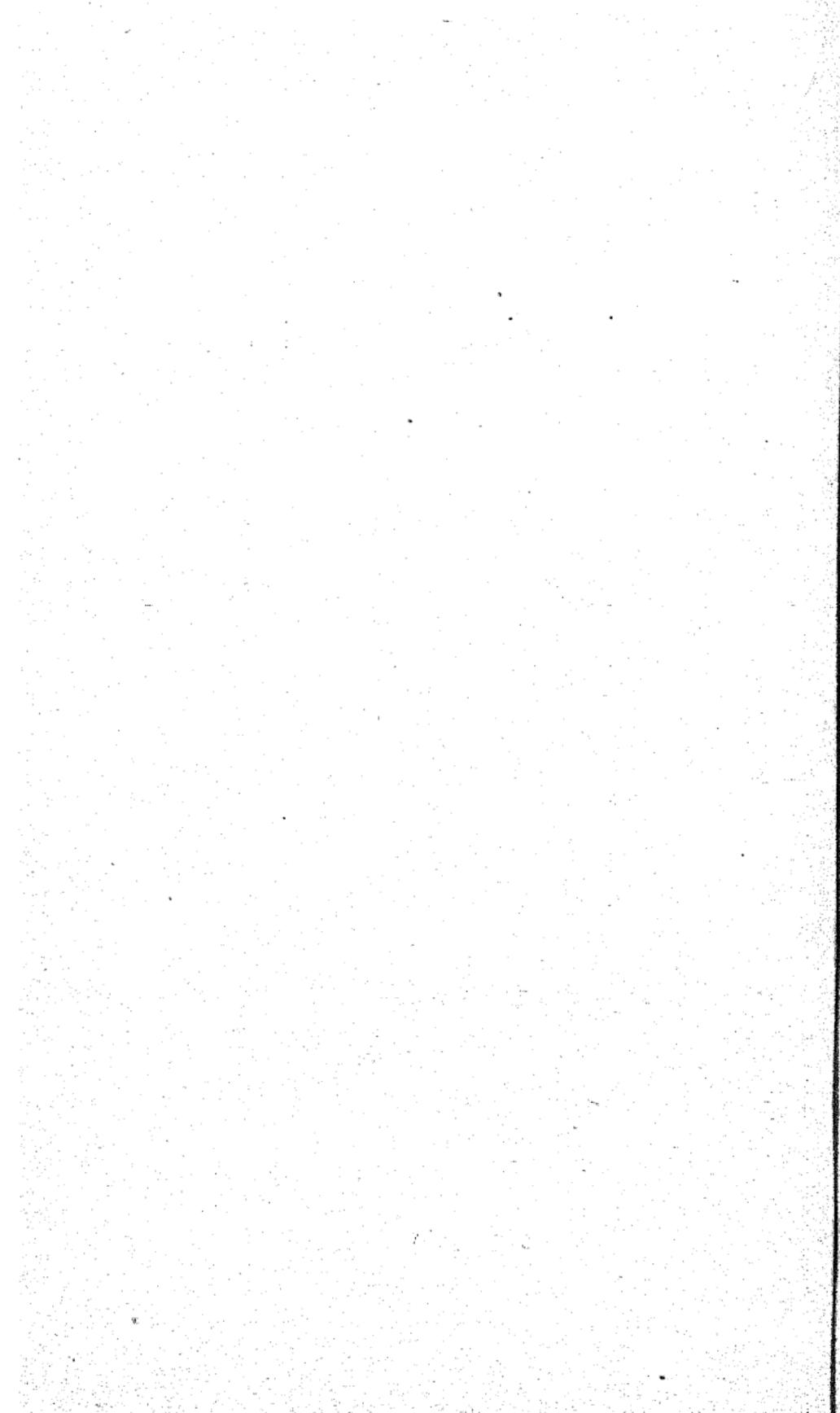
»Claro está que si las funciones teatrales despiertan vivo interés en el público, habrá muchos—los de siempre—que no tendrán billetes y querrán tenerlos; acudirán á los *revendedores de contrabando* y tendrán que pagar el exceso de la urgencia y el peligro que corra el revendedor.»

Los revendedores bien reglamentados, apartados convenientemente de los despachos, contribuyendo á las cargas públicas, contenidos, por su espontáneo

ofrecimiento, en las pretensiones de ganancias excesivas y sobre todo conocidos y sujetos á responsabilidad, pueden ser útiles, porque evitan los inevitables abusos de los *revendedores de contrabando* no menos inevitables, gentes desconocidas y audaces, que no siempre por medios honrados buscarían compensación á los riesgos que corrieran.

En cuanto á cierta parte del público, que hoy se queja, con razón alguna vez, particularmente en las noches de estreno, porque paga demasiado caros los billetes, bien será que tenga en cuenta esta frase que, para terminar, copio también de uno de los mencionados artículos de *Fernanflor*:

—«Verá usted, me decía un aficionado, cómo resulta de todo esto lo que temía que sucediese con el vino el borracho del cuento. Todo esto ha de parar en que paguemos más caros los billetes».—1903.



RECUERDOS DE GLORIA

En la calle de Sevilla,
esperando á un empresario,
un galán estrafalario
y un barba de una cuadrilla
de cómicos de la legua,
recordando ya olvidadas
glorias teatrales pasadas,
charlan sin tino ni tregua.

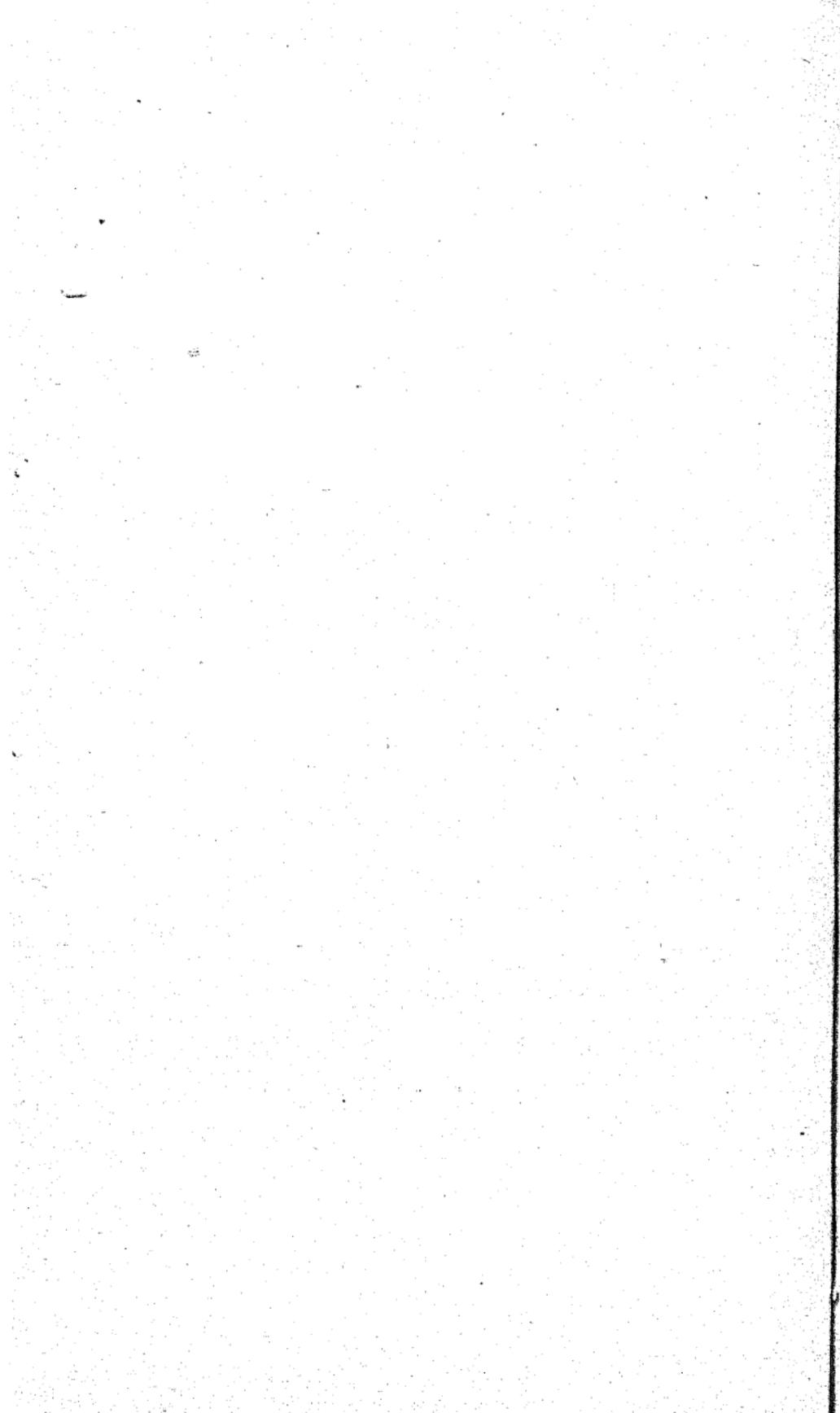
—Los dos hicimos furor
estando en Villagafán.

—¡Cómo hacías tú el *Don Juan!*

—Pues ¡y tú el *Comendador!*

—Justo es que ahora lo recuerdes,
pues, siempre que yo salía,
el público me decía:

«Comendador... ¡que me pierdes!»



COMEDIAS, TOROS Y ARZOBISPOS DE SEVILLA

I

Don Fulgencio Afán de Ribera, en el «Prólogo al lector» de su conocida obra *Virtud al uso y mística á la moda*.—Madrid: 1729—dice lo siguiente:

«Entre si escribo ó no escribo, se me acordó una noticia que oí á mi abuela, y fué que en sus tiempos estaban tan validos los libros de caballería, que eran el único y total embeleso de las gentes; y para su destierro los señores obispos tomaron diferentes providencias, ya *enviando misiones* ya *expidiendo cartas pastorales*; PERO NADA APROVECHÓ, hasta que Cervantes tomó la pluma y escribió los libros de *Don Quijote*.»

Esta lamentable ineficacia de las censuras episcopales, en tiempos de tanta virtud y tanta religiosidad, en que frailes y jesuitas eran, como vulgarmente se dice, los amos del cotarro, y en que las «luminosas» hogueras de la Santa Inquisición

alumbraban á todos para que pudiesen ver el camino verdadero de la salvación eterna, resultará para muchos incomprensible, sino hubiera numerosas noticias indudables que, en diferentes épocas y negocios, lo confirman.

Los fieles creyentes del pueblo, en los venerandos tiempos de nuestra monarquía tradicional, imitando á los católicos monarcas, á los piadosos próceres y aun á las mismas órdenes religiosas y personajes eclesiásticos, respetaban las decisiones y las censuras de los prelados y de los pontífices, con el mayor acatamiento, humildad y reverencia... siempre que no se oponían á sus arraigados gustos y á sus tradicionales costumbres.

¡Cuánto no dijeron y clamaron concilios, papas, obispos y teólogos contra las representaciones teatrales y contra las fiestas de toros, ya con amorosas exhortaciones, ya con terminantes preceptos, ya con aterradores anatemas, que ni fueron entonces atendidos ni luego han sido recordados, prosiguiendo hasta el día como si tal cosa, las maldecidas fiestas y las condenadas representaciones!

Particularmente, algunos reverendos arzobispos de Sevilla, con un ferviente celo más obstinado que eficaz, procuraron acabar con comedias y corridas, y no sólo vieron frustrados sus magnánimos intentos, á pesar de algún pasajero éxito circunstancial, sino que alguno sufrió por ello crueles desazones y, lo que es más triste y doloroso, reprimendas y desautorizaciones superiores.

II

El Arzobispo D. Pedro de Tapia propúsose con tenacísimo empeño acabar con las comedias á mediados del siglo XVII, sin ver logrados sus afanes, y algunos años despues, D. Ambrosio Espínola, renovó la hostilidad contra aquel espectáculo, en circunstancias más favorables á sus deseos, aunque con no pocas contrariedades mortificantes.

D. José Sanchez Arjona, en sus *Anales del teatro en Sevilla*, dice al final de las noticias correspondientes al año de 1678:

«Mientras tanto el Ilmo. Sr. D. Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán, arzobispo de Sevilla, influyó cerca del Asistente y Procurador de la ciudad y del Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares para que cesasen las representaciones en el *Coliseo* y la *Montería*; y encontrando poco propicios á dichos señores, se dirigió al Consejo de Su Majestad, quien parece pidió informe al Asistente y al Regente de la Audiencia, *cuyos informes debieron ser poco favorables á los deseos del Sr. Arzobispo toda vez que* VINO ORDEN PARA QUE LAS COMPAÑÍAS REPRESENTASEN.»

Por fortuna, la época iba siendo cada vez más á propósito para el buen éxito de los afanes del arzobispo Espínola. La nación estaba cada día más despoblada, empobrecida y miserable, más fanatizada y embrutecida, teniendo á su frente á aquel monarca imbecil, preocupado sólo por los hechizos de que

anhelaba librarse con exorcismos y autos de fe, y á aquella reina madre, á quien apenas pudo consolar el favorito Valenzuela del dolor sufrido por la violenta separación del anterior favorito y confesor, el afamado jesuíta Nithard; y que si alguna vez gozó viendo comedias, fué por el gusto de que sus cortesanos las silbaran para su diversión ó de presenciar en los corrales las más escandalosas escenas de la pillería, dispuestas para su augusto regocijo.

El arzobispo Espínola logró, por fin, que el soberano favoreciese sus deseos, con una prohibición temporal de las comedias, por causa de la peste, que assolaba la Andalucía; pero ¡ay! sus esfuerzos todos, sus admoniciones y censuras fueron inútiles para desarraigar del espíritu popular la afición y el gusto por los espectáculos teatrales. Y eso que á Su Ilustrísima ayudaron con furibundas declamaciones y frenéticas acometidas contra el teatro otros prelados y no pocos predicadores y teólogos.

Todo fué en vano—¡oh desdicha!—los teatros volvieron á abrir sus puertas; el público acudió de nuevo con mayor entusiasmo á regocijarse con comedias y comediantes; las funciones teatrales siguieron, siguen y probablemente seguirán, y hoy todavía el mundo entero repite, con aplauso, los nombres de Calderón, de Lope, de Tirso, de Moreto, de Rojas, de Alarcón, de Vélez y celebra sus admirables producciones, como repite y celebra los nombres y las obras de los buenos autores que á aquéllos sucedieron, y, en cambio, ¿quién se acuerda de los detractores del teatro, ni de sus piadosas diatribas? ¿quién tiene en la memoria á aquel buen arzobispo Espínola, ni

quién conoce siquiera su «Consulta escrita en la ciudad de Sevilla el 9 de Noviembre de 1678, para que S. M. se sirviera mandar cesar las representaciones?»

Otro notable escritor sevillano, D. José de Velilla, en su interesante libro *El teatro en España*, se explica en estos términos, refiriéndose a aquella persecución clerical contra el teatro:

«También el público tomó entonces su partido: relase de los frailes y pereciase por las comedias. Los triunfos que habían logrado los enemigos del teatro, consiguiendo su clausura de cuando en cuando; las terroríficas amenazas que lanzaban contra cuantos interviniesen en los espectáculos escénicos, ni siquiera entibieron el entusiasmo cada día creciente del público».

III

Pero cuando la ineficacia de las censuras arzobiscales resultó más evidente, fué cuando otro arzobispo de Sevilla, el cardenal D. Rodrigo de Castro, se ATREVIÓ CON LAS CORRIDAS DE TOROS, lance de que su Ilustrísima salió bastante mal parado.

Interesante capítulo es este para la historia de *La Fiesta de Toros*, que con preciosas ilustraciones de Marín y reproducción de antiguos carteles y estampas, ha comenzado á publicar escritor tan competente en la materia como Pascual Millán, quien ya en su libro *Caireles de oro*, dió algunas noticias de aquel hecho, que Francisco de Ariño refiere al comienzo de los *Sucesos de Sevilla de 1592 á 1604*, publi-

cados por los bibliófilos andaluces,—Sevilla 1873,—é ilustrados con interesante prólogo, eruditas notas y gran copia de documentos curiosísimos, por don Antonio M.^a Fabié.

La relación de Ariño no puede ser más breve ni expresiva: «La primera cosa que ví en esta ciudad que fuese de contar, fué que hizo unas fiestas en la plaza la ciudad en tiempo de Jubileo plenísimo, siendo Asistente D. Francisco Carvajal y Teniente mayor el Licenciado Pardo; y el Cardenal D. Rodrigo de Castro *descomulgó á todos los que hicieron las fiestas y las vieron* y hubo entredicho mientras las fiestas y *mandó no absolviesen á ninguno* por las fiestas; *hubo grande alboroto en la ciudad* y armaron pleito los del cabildo con el ilustrísimo Cardenal y mientras duró el pleito *absolvieron á todos por mandado del Nuncio del Papa* y salió la ciudad por el pleito por tres sentencias de la Audiencia, en que LE CONDENARON AL ILUSTRÍSIMO CARDENAL *en mil ducados para la Cámara de Su Majestad (Felipe II) y las costas*».

Cualquiera pensará seguramente que, aquel señor arzobispo cardenal, tan implacable enemigo de los espectáculos públicos y de los regocijos populares, tan ferviente defensor de las solemnidades religiosas, que juzgaba incompatibles con los recreos profanos, era pastor amantísimo de su rebaño, humilde y modesto, contrario á toda vana ostentación y á todo festejo mundano, y, por dulce, ilustrado, compasivo y sensible, particularmente opuesto á la barbarie y ferocidad del espectáculo.

Pues, con permiso del que así lo crea, voy á copiar lo que han publicado distintos escritores, todos ellos

monárquicos, conservadores, y católicos á machamartillo, refiriéndose á aquel señor arzobispo Cardenal, que más que de estar en su diócesis, gustaba de andar en las fiestas más suntuosas de la Corte, con tal ostentación y comitiva que ocasión hubo en que el mismo rey Felipe III lo juzgó exceso y le indicó que no le estaría mal el moderarse.

IV

D. Francisco Collantes de Terán en unos interesantísimos artículos referentes á los *Establecimientos de Caridad de Sevilla*, publicados en el *Archivo hispanense*, tomo I, cuenta en los siguientes términos como trató el señor arzobispo cardenal, al hermano Diego de León, uno de los fundadores del «Hospital de N.^a S.^a de la Paz».

«El Cardenal de Castro... era muy aficionado á la caza y para ello sostenía muchos perros y un tren de caballos impropios de un Príncipe de la Iglesia. Algunos predicadores se propusieron corregir este lujo, que consideraban como causa de escándalo, *presto que se invertía en vanas ostentaciones lo que podía darse á los pobres* (1); y uno de ellos tomando por tema de su discurso la limosna, condenó con dureza el lujo de la caza, expresando que no era lícito despilfarrar así las rentas eclesiásticas; sin arredrarle que el Prelado aludido estaba presente, ó lo que es más probable con el deseo de reprenderlo.

(1) Las frases subrayadas están así en el texto.

»Como la caridad era el objeto de los afanes del hermano Diego de León (1), acabado el discurso, dijo al Prelado: *Sr. Ilustrísimo: ¿El dinero que se invierte en sustentar con desperdicio á tantos animales, no fuera mejor gastarlo en los pobres? Están los caballos lucidos y gordos, pero los pobres secos, flacos, muriendo de hambre.* Esto lo oyeron muchos, pero D. Rodrigo disimuló por el momento y vuelto á su palacio convino con el Provisor en tomar cruel venganza. Aquel magistrado, si ha de darse crédito á la crónica, *inclinó la justicia al lado del poderoso, buscando testigos que depusieron á su antojo* y con su testimonio decretó la prisión del *culpable*. Este negó lo que se le imputaba, por no ser cierto, pero no quiso hacer su defensa, aun cuando se trataba *de faltas graves que eran bastantes para deshonrarle y además supuestas*, sufriendo la prisión con humildad y lo mismo la sentencia de destierro, que se publicó con una crueldad injustificable. Tenía entonces *74 años*, gran parte de ellos consagrados al ejercicio de la caridad».

D. Antonio M.^a Falié, en sus notas á los ya mencionados *Sucesos de Sevilla*, por Ariño, dice lo siguiente:

«Todos los que han escrito desde fines del siglo décimo sexto sobre cosas de Sevilla, hacen mención del Cardenal D. Rodrigo de Castro... Todos le elogian por sus virtudes y más todavía por su magnificencia, aunque dan á entender que tuvo un carácter áspero, lo cual al principio de su prelatura dió origen

(1) Siempre que los arzobispos acudían á los sermones, tomaba asiento á sus pies. N. del A.

á altercados y pleitos con su cabildo y con otras corporaciones... *Muy diferente de lo que parece de los impresos libros*, resulta el Cardenal Castro de los interesantes documentos, que con su acostumbrada generosidad, me ha facilitado el Sr. D. Mariano Zabalduru, y se insertan en los números 6.º, 7.º, 8.º y 9.º en el *Apéndice*; por ellos se ve que el Prelado *estaba completamente supeditado á sus parientes, á quienes había dado los cargos más importantes de su Iglesia, Á PESAR DE QUE SU CONDUCTA ERA MÁS PROPIA DE FORAGIDOS, que no de clérigos. Por otra parte, su generosidad no trascendía á los pobres de su diócesis y consistía en vana ostentación y orgullosa pompa*».

Para formar ligera idea de lo que era aquel buen arzobispo, que excomulgaba y ponía entredicho por una fiesta de toros en tiempo de jubileo, basta leer algo de lo que decía al rey el regente de la Audiencia, respondiendo á preguntas del monarca:

«El cardenal no tiene en su casa y servicio hombre de edad, prudencia y celo que le acuda y aconseje lo que debe hacer, para cumplir con las obligaciones de gran Prelado, porque *los que gobiernan y han gobernado* son en años pasados, *un criado suyo* que se llama Alvaro de Losada, *mozo con falta de letra y no sobra de virtud*, que ya está fuera de su casa y gracia, y ahora don Diego Ulloa, su sobrino, *muy mozo* y de poca capacidad para dar consejos en cosas tan graves y el Prior de las Hermanitas, que *también es mozo de no buena intención*, revoltoso y causador de las inquietudes y pleitos que ha tenido y tiene el cardenal, cada uno de los cuales atiende más á su privanza con el cardenal, *procurando ser solo en ella y*

excluir á los demás, como lo hicieron con Losada, que á aconsejarle lo que le conviene para cumplir sus obligaciones. .»

Antes que el Sr. Fabié ilustrara el libro de Ariño, otro cronista sevillano, Velázquez y Sánchez, hablaba así de aquel arzobispo en sus *Anales epidémicos*.— Sevilla: 1866.

«El famoso analista D. Diego Ortiz de Zúñiga propende en todos sus escritos á *disimular ó atenuar por lo menos* los procederes de las personas altamente caracterizadas, *buscando excusas y explicaciones á los actos que menos se prestan á ello*. Con relación al Eminentísimo Castro es más reparable su empeño, toda vez que constan en ambos cabildos, eclesiástico y civil, cuestiones enojosas por *el agrio carácter y condición altiva de este Prelado*. En cuanto á las crecidas limosnas y socorros dispensados á los pobres de esta ciudad por la mitra, cumplo con trasladar la noticia de los antiguos y acreditados anales del caballero santiagués. Sin embargo, no puedo menos de hacer presente lo que arrojan de sí los datos del archivo municipal que contradicen la aseveración de Ortiz de Zúñiga. En el voluminoso expediente instruido sobre la provisión de granos en la funesta temporada de 1599 á 1601, aparece una suplicatoria del Ayuntamiento al Arzobispo cardenal *en demanda de socorro de trigo para las clases menesterosas*, y la contestación de D. Rodrigo de Castro, fué... una carta fechada en Ecija á 17 de Julio, con dilatorias y evasivas.—Nada más resulta en todo el expediente sobre este particular, y los socorros del Ilustrísimo cabildo eclesiástico, del comercio de Sevilla y opu-

lentos mayorazgos de la tierra, aparecen promovidos y realizados, *sin que vuelva á tratarse de la suplicatoria elevada por el cabildo civil á su Eminencia*, en 1.º de Julio de 1599».

Cuando sus amados feligreses pretendían divertirse, los excomulgaba; cuando materialmente se morían de hambre, no los socorría.

Verdad es que aquel buen arzobispo podía decir, parafraseando un conocido refran castellano: *No es lo mismo excomulgar... que dar trigo.*

V

Los arzobispos Tapia y Espínola aunque no gozaban de la influencia grandísima que tenía en la Corte D. Rodrigo de Castro, lograron alguna vez que á sus instancias se prohibiera la representación de comedias.

El fastuoso y altanero Cardenal, que se las tenía tiosos con el mismo rey, cuando tímidamente le daba á entender que debía moderar su excesivo lujo, respondiendo que «nada era excesivo ni supérfluo en un Cardenal Arzobispo de Sevilla y *de su sangre*»; el poderosísimo y endiosado don Rodrigo de Castro, quien para vengarse de un anciano que censuraba su falta de caridad, lograba *inclinarse la justicia al lado de su poder*, se vió desatendido y CONDENADO cuando trató nó de prohibir las corridas de toros, sino de castigar con pena espiritual, á los que celebraron una fiesta taurina, en tiempo de Jubileo plenísimo, sien-



do desairado hasta por el Nuncio del Papa, que mandó absolver á los que él había condenado.

Las corridas de toros eran más «respetables» que las comedias para *ciertas gentes* y aun siguen siéndolo.

El mismo Cardenal Castro no censuró la fiesta, sino la ocasión.

Los espectáculos taurinos siempre encontrarán protección en «aquellas gentes» porque entre lo brillante y pintoresco y hasta si se quiere «nacional» de la fiesta hay siempre un fondo de barbarie; las funciones teatrales serán siempre objeto de su antipatía y de su saña, porque, no obstante los defectos de que alguna vez pueden adolecer, son acaso el medio más eficaz para la propagación de la cultura pública—1901.

¡LE PARFUM... OU LA MORT!

—Dicen que los abonados
al teatro de la Princesa
están algo disgustados.
Vamos, es que ya les pesa
pecar, viendo alborozados
á la hermosa actriz francesa...

—¡Buena es esa!

—¿Acaso es que les apura
el gran *pecado mortal*
que, «cierta gente» asegura,
comete el que, por su mal,
oye esa «literatura»,
que han declarado inmoral?...

—¡Oh, no tall!

—¿Es porque temen la homilia,
si no también el proceso,
que una con otro concilia
la gente grave y de seso,

de esos «padres de familia»
asociados *ex-profeso*?

—¡Nada de eso!

—¡Vamos, soy un ababol!
¡No haber dado en lo que es
claro lo mismo que el sol!
Es que con digno interés,
ya prefieren lo español
á lo exótico y francés...

—¡Al revés!

Es que el tedio los consume
si dan obra *sosa* y *fría*,
que los aburra y abrume.
La moral nadie acrimina;
pero donde esta *El Perfume*...
¡qué moral ni qué pamplina!

—¡Caspitina!

—¿Es francés?... Pues ¡bueno va!
¿Quién por la moral se inquieta?
Ya á la moral se dará
la satisfacción completa
cuando algún autor de *acá*
diga cualquier «cuchufleta»...

—¡Zapateta!

—Que hoy pecamos; bueno ¿y qué?
¿Quién en algo no pecó?...

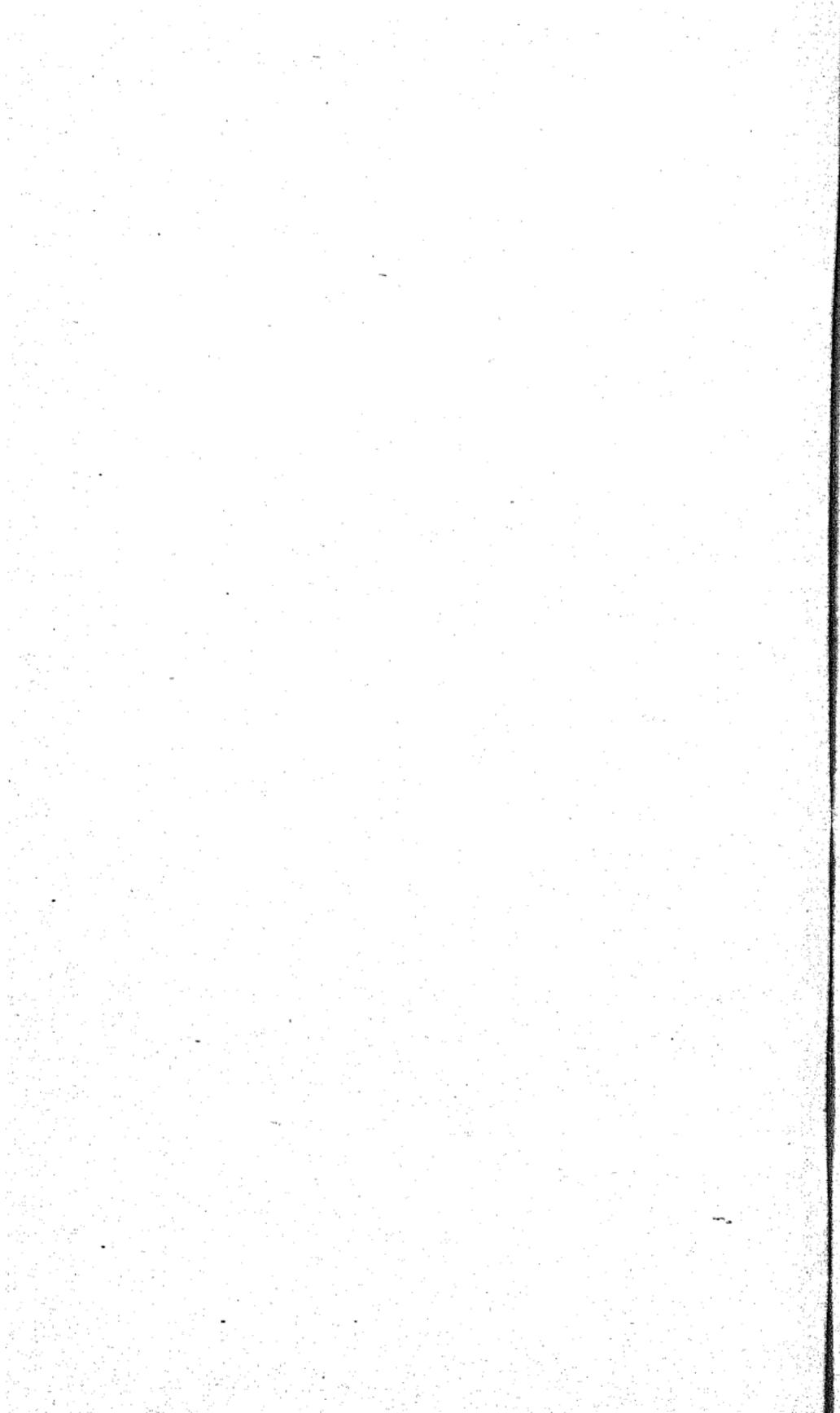
La Cnaresma ya se ve
cercana, y todo acabó.
Yo digo al cura: «Pequé»;
él dice: «Te absuelvo yo»...
¡Y *tableau!* (1)

Pidamos, pues, á la empresa
obras que causen placer;
Le Parfúm... ú otra como esa,
gritando á más no poder:
«Viva la «tropa» francesa,
la Judic, ¡buena mujer!...
¡*Et sa mère!* (2)

Febrero, 1893.

(1) Supongo que leerán ustedes *tabló*.

(2) Y sigo suponiendo que leerán ustedes *mer*.



LOS COLABORADORES

I

Alguien ha dicho que la colaboración, particularmente la colaboración en las obras teatrales, es como el matrimonio; y quien tal dijo no pudo encontrar comparación más propia y exacta.

Porque hay colaboraciones, como matrimonios, por amor, por interés, por conveniencia, por necesidad, por capricho...

Unense á veces dos autores «porque congenian perfectamente» y realizan la soñada fusión de un alma sola en dos cuerpos, de un sólo ingenio en dos cerebros; otras se unen para «complementarse», aportando cada uno elementos ó cualidades indispensables que el otro no tiene; en algunas ocasiones la colaboración es para uno de ellos el hallazgo de un «buen partido», porque encuentra consorte rico en ideas de que aquél puede vivir holgadamente y sin trabajo; en no pocos casos la colaboración es un capricho accidental de que no suele quedar satisfecho ninguno de los cónyuges.

Tiene, sin embargo, la colaboración indudables

diferencias ventajosas: ni las infidelidades causan afrenta, ni la unión es indisoluble, ni el porvenir de los «frutos» del pasajero enlace tiene por qué preocupar á uno ni á otro después del divorcio. Por el contrario, son tan «buenos hijos» que distribuyen por igual sus ganancias, cuando las tienen, entre sus separados cuando no también reñidos padres, como en los más venturosos tiempos de su unión.

Casi todos, si no todos, los divorcios y las querellas que pudiéramos llamar «colaboradoras», tienen por fundamento principal la bondad ó maldad de aquellos frutos; aunque también acontece que son motivados por los parientes, amigos ó paniaguados del uno ó del otro consorte, ó por los rivales, que ven con disgusto y envidia los frutos de la unión.

Aquéllos, cegados unos por el cariño, movidos otros por la adulación, y éstos impulsados por sus mezquinos sentimientos y arteros propósitos, procuran la discordia y aun logran la separación, ya con extremadas alabanzas, ya con maliciosas insinuaciones, ya con pérfidos consejos, haciendo creer al uno ó al otro que aquella colaboración le perjudica, quitándole honra y provecho; que su «consorte» se «cuelga el triunfo» y le «echa el muerto» de los fracasos; que él sólo sirve y trabaja para que el otro medre y se dé tono, y que sin «aquella sociedad leonina» su gloria sería mucho mayor y mucho más pingües sus ganancias.

Estos aguijones, ocultos entre las flores de la lisonja y clavados un día y otro en el amor propio, pocas veces dejan de producir el resultado que aquéllos apetecen.

Pocos matrimonios, al hablar de alguno de los frutos de su unión, emplean en todo caso el «posesivo» propio y natural: *nuestro* hijo.

Si aquél se distingue por alguna virtud admirable, por alguna buena cualidad eminente, por alguna acción notablemente meritoria; si realiza un acto heroico, ó hace un examen brillante, ó llega á un puesto elevado, ó tiene una ocurrencia feliz, cada uno de sus genitores dice con regocijado orgullo, en que se transparenta la más egoísta vanagloria: «Pero, ¿han visto ustedes MI hijo?..»

Por el contrario, comete éste cualquier acción censurable, ó hace una travesura dañosa, ó por su falta de aplicación lleva unas calabazas mayúsculas... y no es extraño que el padre ó la madre exclame, dirigiéndose á su consorte: «¡Ya ves, ya ves á TU señor hijo!».

Pero porque esto ocurra entre los casados, ¿hemos de ir contra el matrimonio? Porque esto suceda entre colaboradores, ¿hemos de dar contra la colaboración?

II

Alejandro Dumas, padre, fué acusado más de una vez de haberse aprovechado del ingenio de modestos escritores, ya firmando él solo obras de que era «el menor padre de todos», ya acaparando todo el honor y la gloria, porque el brillo de su nombre, atrayendo las miradas del público, no dejaba que ésta reparase siquiera en sus oscuros colaboradores.

res. Para «sacarse la espina», como vulgarmente se dice, dedicó frases terribles á la *colaboración* en un artículo titulado *La Camaraderie, les collaborateurs et M. Scribe*, que puede leerse en el tomo II de sus *Souvenirs dramatiques*, París, 1868.

El famoso Eugenio Scribe, inagotable proveedor de los teatros parisienses durante muchos años, fué ayudado por gran número de autores en su tarea verdaderamente extraordinaria, pues, en un período de cincuenta años—de 1811 á 1861—dió al teatro más de cuatrocientas obras, la mayor parte con la cooperación de aquellos colaboradores, que, según algunos biógrafos, no fueron menos de setenta y cinco.

Scribe ganó mucha fama y mucho dinero, y naturalmente fué acusado también de explotador de sus colaboradores, aunque muchos de ellos cuando, apartados de él, trabajaban «por su cuenta», no lo graban ganar ni mucho dinero ni mucha fama.

Con motivo del estreno de *La Camaraderie*, comedia que hizo Scribe «sin colaborador», y fué estrenada con éxito brillantísimo en el Teatro Francés, el 19 de Enero de 1837, escribió Dumas, padre, el artículo mencionado, en que se leen cosas como estas:

«Y no nos vengan diciendo que M. Scribe ha sido «empujado» por sus colaboradores, porque sería confundir la colaboración con *la camaraderie*, que no es la misma cosa. Los colaboradores nunca os «empujan» hacia adelante; por el contrario, tiran de vosotros para echaros atrás: los colaboradores os atribuyen generosamente los defectos, y se reservan modestamente las bellezas; compartiendo el éxito y el pro-

vecho, toman la actitud de víctimas y de oprimidos; finalmente, entre dos colaboradores hay siempre uno que se deja engañar, y éste es el hombre de talento, porque el colaborador es un pasajero que os acompaña intrépidamente á bordo del mismo barco, que poco á poco os da á entender que no sabe nadar, al que, sin embargo, hay que sacar á flote en el momento del naufragio, corriendo el riesgo de ahogarse con él, y que, salvado y puesto en tierra, va diciendo por todas partes que á no haber sido por él... era usted hombre perdido».

No tenía tan mala opinión de sus colaboradores el mismo Scribe, quien, al publicar reunidas sus obras, puso al frente de ellas esta expresiva dedicatoria:

« A MIS COLABORADORES

» Queridos amigos míos:

» Con frecuencia me han reprochado el número de mis colaboradores, pero yo, que he tenido la suerte de no hallar en ellos sino amigos, sólo siento, por el contrario, no haber tenido algunos más. También con frecuencia me han preguntado por qué no trabajaba solo. A esto responderé que probablemente por no tener el ingenio y el talento suficientes; pero, aunque los tuviera, por preferir siempre nuestra alianza y nuestra fraternidad literarias. Las pocas obras que he escrito solo, han sido para mí un trabajo; las que he compuesto con vosotros, un placer; y á cada instante recordaba estos versos de uno de nuestros maestros en el arte dramático:

*«En cela nous trouvons l'agréable et l'utile;
le travail est plus doux, et semble plus facile;
on discute, on s'excite, et cette noble ardeur
donne seule aux tableaux la vie et la couleur.
Que nous sommes heureux! quel plaisir est le nôtre!
Souvent une saillie en fait éclore une autre.*

.....

*«Ainsi nous arrivons jusques au dénoûment.
L'ouvrage est toujours gai lorsqu' il est fait gaiement
Avons-nous un succès, tous deux il nous transporte.
avons-nous une chute, elle semble moins forte.
Tel est de la amitié le pouvoir enchanteur:
elle adoucit la peine, et double la bonheur» (1).*

» Dedicaros esta colección, es, por tanto, devolve-
ros lo que os pertenece, lo que vosotros me habeis
dado, para que, repasando estas ligeras y numerosas
obras, podais recordar los momentos dichosos que
nos han hecho pasar juntos.

» Vuestro amigo,

EUGENIO SCRIBE.»

Imitando el ejemplo de Scribe, otro famoso y po-
pular autor cómico francés más moderno, su tocayo
Eugenio Labiche, al publicar su *Téâtre complet*,
París, 1878, puso al frente, á modo de prólogo, bajo
el epígrafe de «Una palabra», estas modestas y afectu-
osas líneas:

«No tengo intención de escribir un prefacio. Sin
embargo, me es imposible comenzar esta publicación
sin dar las gracias á aquellos compañeros que han
tenido la bondad de concederme el concurso de su

(1) Etienne, *Bruéis et Palayrat*, escena II.

ingenio, de su alegría, de su buen sentido y de su ciencia teatral. Ruego, pues, á mis colaboradores, ya que todos ellos han seguido siendo mis amigos, que reciban aquí la expresión de mi gratitud sincera y me conserven un lugar en su afecto.»

Esta pública manifestación, no menos modesta y cariñosa que la de Scribe, hace recordar la respuesta que dió uno de los más ilustres escritores franceses, colaborador de Labiche, M. Emile Augier, á esta pregunta: «¿Cuál es la parte de los colaboradores en la obra de Labiche?»

«La cuestión es muy delicada, escribe Augier, porque la mayor parte de sus colaboradores son hombres de mucho ingenio y de talento y casi todos han conseguido, sin él, grandes éxitos. Pero he observado que las obras que sin él han hecho tienen un aspecto completamente distinto de las que han hecho con él, y que, por el contrario, el repertorio exclusivamente suyo lleva siempre el mismo sello, la misma «marca de fábrica», que puede reconocerse entre mil, y que, por consiguiente, no puede ser si no suya propia. ¿Por qué procedimiento de colaboración ha llegado á esa unificación perfecta? Puedo hablar con conocimiento de causa, por haber tenido el placer grandísimo de hacer con él una obra, y no, por cierto, de las mejores suyas.

»Referiré cómo pasaron las cosas.

»Habíamos hecho juntos un plan muy detallado, sirviéndole yo más para excitarle por la contradicción, que para ayudarle con ideas, porque se le ocurrían con tal prontitud y viveza, que no me daba tiempo á formar las mías: después me pidió permi-

so, que yo le otorgué generosamente, para escribir sólo la obra, encargándome yo luego de revisar su trabajo y de arreglarlo á mi gusto: rehice algunos finales de escena, hice algunos cortes, y eso fué todo. No me atreveré á afirmar que el papel de sus otros colaboradores haya sido tan modesto como el mío, pero es probable que el procedimiento haya sido análogo. Es evidente que en todo *concupitus* hay un macho y una hembra; no es dudoso siquiera que Labiche es el macho.»

Si Dumas renegaba de los colaboradores y sus colaboradores hablaban mal de él, en cambio, Scribe, Labiche y los suyos respectivos pueden ofrecerse como ejemplos de mutuo aprecio y como comprobación de los sentimientos de fraternidad literaria expresados en los versos de Etienne.

Yo creo que la colaboración es en muchos casos provechosísima, no sólo para la literatura y el arte, sino también para los mismos colaboradores, y que debe censurarse á éstos cuando, santificada su unión por el éxito, se apartan por ridículos impulsos del amor propio ó por interesados estímulos de parientes, aduladores ó rivales.

III

Hace ya doce ó catorce años que M. Gabriel Ferry publicó en la *Revue d'art dramatique* un interesante y curioso artículo pasando revista á los *vaudevillistas* antiguos y modernos. Al llegar á Enrique Meilhac,

muerto hace pocos años, y á Luis Halévy, que ha fallecido hace pocos meses, aquél escritor exclamaba: «¡Lástima grande que esta larga colaboración Meilhac-Halévy se haya dislocado! Durante un periodo de más de veinte años ha sido la fortuna de los teatros y el regocijo del público. Cuando los diarios anunciaban una obra de estos dos colaboradores, los aficionados al teatro contaban con un placer seguro en breve plazo... La colaboración de esos dos hombres de ingenio aguijoneaba por mucho tiempo la curiosidad de los parisienses de París: en el *boulevard* no se oían otras preguntas que éstas: «¿Cuál de ellos »tendrá la mejor parte en la obra? ¿Será Meilhac, »será Halévy? ¿A cuál se ocurriría el argumento? »¿Quién le habrá dado forma? Aquellas frases tan lindamente ingeniosas, aquellos chistes tan oportunamente traídos, ¿á cuál de los dos corresponden?» Offenbach, el músico de la alegría parisiense, fué muchas veces interrogado acerca de los méritos respectivos de sus colaboradores habituales: el maestro respondía siempre con evasivas discretas y graciosas. Un día, más estrechado y obligado á contestar á uno de aquellos curiosos insistentes, hizo esta confesión: «Meilhac es muy ingenioso; Halévy es »muy seguro; los dos tienen muchísimo talento y »muchísima gracia».

Aquella sociedad acabó cuando, por suerte para ambos, ya había hecho la fortuna de los dos, y acabó por el motivo de siempre: la «galería» atribuía á Meilhac la parte brillante del éxito; la actitud de éste, formando contraste con la de Halévy, silencioso, discreto, metido en sí, reservado, hacía creer á las gentes

que su papel en la obra común era secundario; y por fin Halévy provocó el «divorcio artístico» cuando faltaba poco para que hubieran podido celebrar sus «bodas de plata», después de haber ganado muchísimo oro.

El resultado del divorcio no fué satisfactorio para ninguno, pero fué infinitamente más sensible para el público, que pudo aplaudir y celebrar muestras notables del ingenio «personal» de cada uno, pero que no volvió á disfrutar de aquella alegría extraordinaria y general de otros tiempos, cuyo recuerdo entristecía y amenguaba la satisfacción, aun en los mejores éxitos que luego alcanzaron los separados autores.

Al recordar el artículo de M. Ferry acudían á mi memoria, y aun pugnaban por asomarse á los puntos de la pluma, nombres de autores y de músicos españoles de verdadero mérito y muy aplaudidos y populares en España, unidos algún tiempo en constante y provechosa colaboración, y luego apartados, si no por disentimientos ni querellas, por gustos de independencia y por estímulos del natural anhelo al triunfo propio y personal y á la satisfacción que no exige partición difícil.

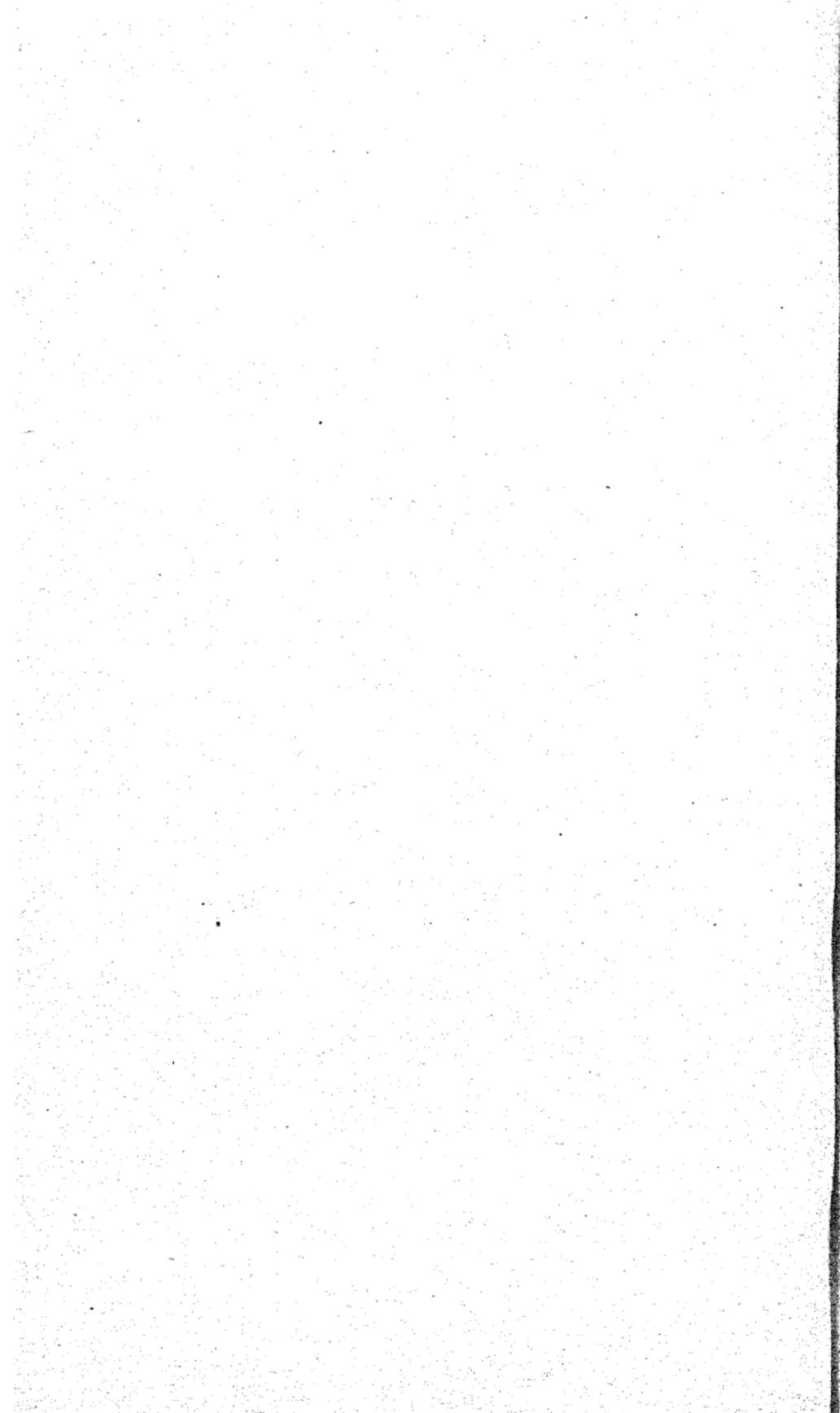
Todos ellos *solos* han logrado con justicia éxitos brillantes que debieron satisfacer su amor propio; pero el público echa de menos aquellos días alegres en que lo regocijaban aún más, fundiendo en un libro ó en una partitura, con peregrino acierto, los tesoros de sus ingenios respectivos, que en su unión encontraban compensación y estímulo, complemento y perfección.

El teatro hoy, hartó necesitado de los que pueden darle engrandecimiento y prosperidad, lamenta esas divisiones literarias y artísticas. Reacomodar á los separados ingenios sería obra meritoria en bien del arte y del público, aunque no empresa fácil de realizar.

Refieren Suetonio y Plutarco que Julio César y Calpurnio Bibulo fueron juntos ediles, y ambos dispusieron con feliz acuerdo fiestas grandiosas para recreo del pueblo, y mejoras importantes para bien de la nación. Pero el favor popular quedada entero para César, aunque entrambos habían compartido gastos y trabajos, y el desairado Bibulo se lamentaba en estos términos: «Así como el templo de Cástor y Pólux se llama sólo «el templo de Cástor», la magnificencia de César y Bibulo sólo se llama la magnificencia de César.»

Bibulo y César riñeron, y fueron después enemigos irreconciliables.

Aunque la República padezca por estas divisiones, ¡es tan humano, en situaciones semejantes, engreirse como César y perder los estribos como Bibulo!-1899.



JUECES INEXORABLES

*Qui sine peccato est vestrum, primus
in illum lapidem mitat.*

San Juan, VIII, 7.

I

—¿Qué opina usted, don Clemente?

—Don Guillén, que esto va bien
y que el «alza» es evidente.—
Don Clemente es el agente
de Bolsa de don Guillén.

—¿No tendremos un fracaso?

—Mi cabeza pongo yo,
y eso que en mucho la taso;
pues ya sabe usted que no
me equivoco en ningún caso.

Bebo en las mejores fuentes,
tengo datos excelentes
y «opero» sobre seguro,
y no expongo á mis clientes
á perder un solo duro.

—Pues compre usted sin temor.
—Así lo haré; sí, señor:
y afirmo con arrogancia
que no hay negocio mejor
ni más segura ganancia.

Con mi práctica presiento,
y no hay acontecimiento
que me coja de improviso.
Para errar era preciso
que se hundiera el firmamento.

—¿Hubo «baja»?

—Sí, señor.

Un inesperado azar,
un repentino pavor,
que no pudo calcular,
el hombre más previsor.

¿Quién no se arriesga y confía
ó teme contrariedades,
sí, para mi profecía,
de cien probabilidades,
noventa y nueve tenía.

Aunque parezca imposible,
veo con dolor profundo
mi equivocación sensible;
pero, en fin, en este mundo
sólo el Papa es infalible.

—Es mi ruina.

—Ya lo sé.

—Su error en mi daño cede.

—Cierto es que me equivoqué;

mas ni usted ni nadie puede
dudar de mi buena fe.—

—
Don Guillén, por la emoción
presa de una congestión,
cayó enfermo gravemente;
el equivocado agente
percibió su *comisión*.

Y si alguno cualquier día
buscara en su error motivo
para una leve ironía. .
de seguro sufriría
inmediato correctivo.

II

—¿Este ataque, don Melchor,
será mortal?

—No hay temor:
se curará pronto y bien.
Don Melchor es el doctor
que visita á don Guillén.

El curarle está en mi mano,
que es cosa fácil y llana;
conque no alarmarse en vano,
pues dentro de una semana
lo tendréis tan bueno y sano.—

—
Agravóse de repente
el desdichado paciente,

poniéndose moribundo,
y á la hora, próximamente,
ya estaba en el otro mundo.

—Me equivoqué, lo confieso;
después el doctor, decía,
no esperé tan rudo acceso,
pues la ciencia no podía
ni aun prever este suceso.

Nadie como yo lo siente.
De cien casos solamente
suelo equivocarme en dos;
pero, desdichadamente,
sólo es infalible Dios.—

Causó aquel golpe fatal
al hijo temible mal,
y gastos extraordinarios,
El doctor, es natural,
percibió sus honorarios.

Y si alguno cualquier día
dudara, ante aquel error
de su gran sabiduría...
de fijo, recibiría
los padrinos El doctor.

III

—¿Qué opina usted, don Conrado?
—Que es un litigio ganado
y así tuviera yo cien.

Don Conrado es el letrado
del hijo de don Guillén.

—¿Ganaremos?

—¡Claro está!

La duda es inoportuna.

—¿Quién la duda extrañará
pensando que en ello va
el resto de mi fortuna?

Cuando mi padre murió,
por mi desgraciada suerte,
ni pudo hablar ni testó,
y al quebranto de su muerte
el de este pleito se unió.

—Bien; mas del estudio hecho
yo he quedado satisfecho
sin temer fallos fatales:
que apoyan nuestros derechos
todos los textos legales.

Pero el pleito se perdió.
La justicia no encontró
la razón tan terminante
y el infeliz litigante
en la miseria quedó.

Aquel hijo infortunado,
huérfano y arruinado,
vió sus derechos deshechos.
Tranquilamente el letrado
cobró muy buenos *derechos*.

Y si por ello algún día
alguien tuviera osadía,

para hablar de error ó incuria...
de seguro, se vería
procesado por injuria.

IV

El hijo de don Guillén,
joven estudioso, á quien
el teatro era simpático
y que antes tuvo también
sus pujos de autor dramático,

venciendo el abatimiento,
al verse en tal situación,
para buscarse el sustento
tomó como profesión
lo que fué entretenimiento.

Y en breve logró acabar,
trabajando, sin desmayo,
un drama, *La Cruz de Mayo*,
que, por suerte singular,
vió admitido y en ensayo.

Pero no tuvo fortuna;
hecho con ansia importuna,
con alma febril é inquieta,
resultó aquel drama una
«equivocación» completa.

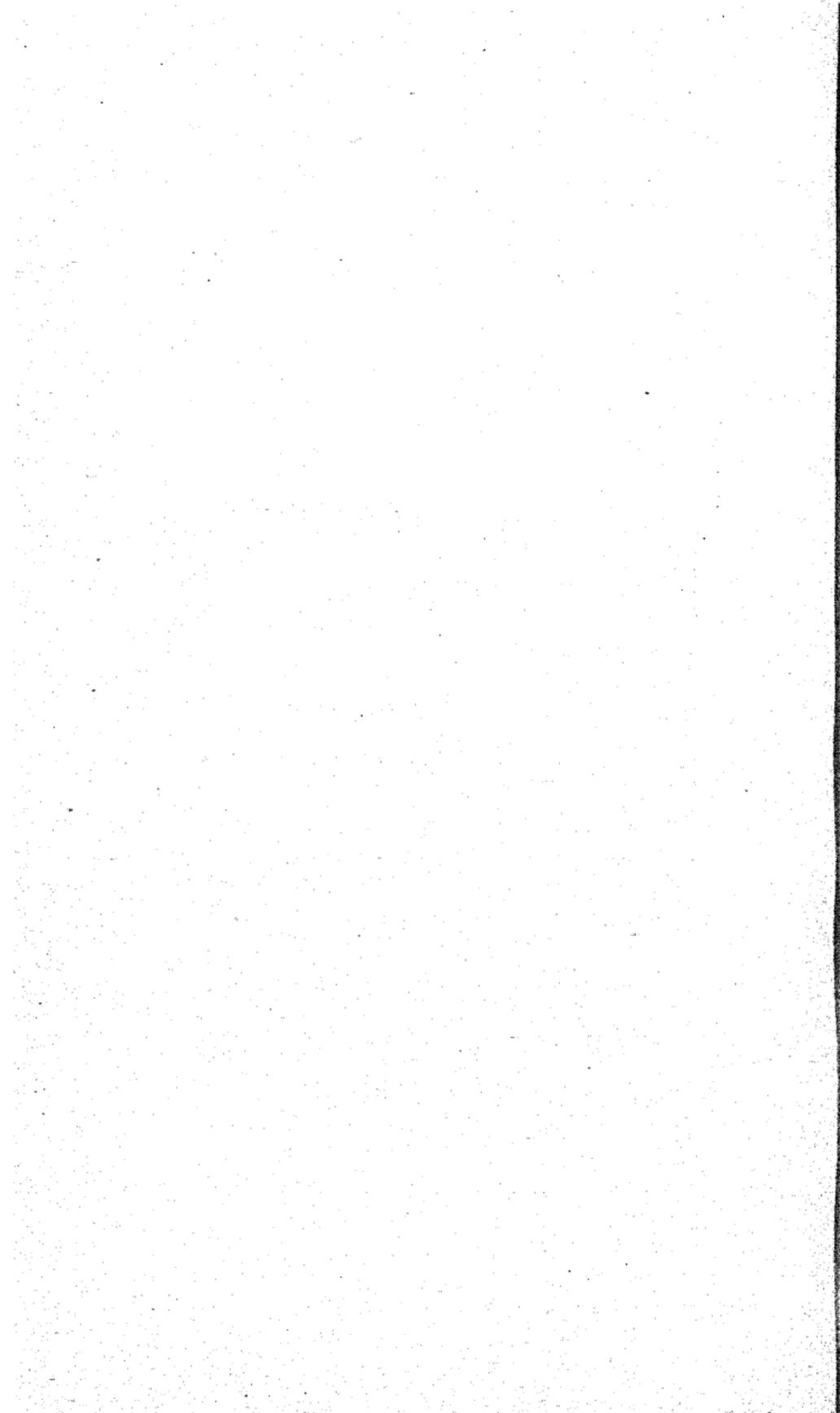
Y con fiero desengaño,
que aun su corazón devora,
vió el pobre, para su daño,
destruido en una hora
todo el trabajo de un año.

¡Oh, con qué ciego furor
todo el público rugía,
pateando á su sabor!
¡Si hubo gente que pedía
la cabeza del autor!

¡Qué denuestos tan feroces!
¡Qué estrepitosos silbidos!
¡Qué desconcertadas voces!
¡Qué desvergüenzas! ¡Qué aullidos!
¡Qué bastonazos! ¡Qué coces!

Por aquel «error fatal»,
que á él sólo dañoso era,
le trataban cual si fuera
un infame criminal
ó una sanguinaria fiera...

¿Y sabes, caro lector,
quienes al mísero autor
silbaron más rudamente?
No hay que decirlo... ¡EL AGENTE
Y EL LETRADO Y EL DOCTOR!



EL TEATRO EN LOS CONVENTOS

I

En aquellos benditísimos siglos xvi y xvii, en aquellos piadosísimos tiempos de monarquía absoluta é imperio clerical en que todavía, por fortuna, no había brotado en España la maldecida planta del empecatado liberalismo, que ha desmoralizado la edad presente, y la nación, entregada á frailes, monjas, curas é inquisidores, estaba rebosante de conventos, ermitas, oratorios y humilladeros, ¡qué bien debía vivirse en esta venturosa tierra!

El pueblo español, un poco miserable y un poco embrutecido, pero siempre contento, divertíase honestamente, ya concurriendo á las piadosas *juergas* que se celebraban en las iglesias y en las romerías, ya asistiendo á los edificantes ejercicios y piadosas azotainas de los disciplinantes, ya presenciando los ejemplares y vistosos *autos de fe* en que la Santa Inquisición escarmentaba á los herejes, que, á pesar de los santos ejemplos y saludables rigores de la época, abundaban y no se extinguían, ofreciéndoles el pu-

rificador fuego de las hogueras inquisitoriales, como modesto anticipo del eterno fuego que había de abrasarlos en las tan renombradas calderas de Pedro Botero.

Pero con aquellas honestas recreaciones religiosas alternaban otros divertimientos profanos, y entre ellos el de las funciones teatrales, á que solían concurrir y aun demostraban predilección singular algunos monarcas y muchísimos frailes, no obstante las severas censuras y tremebundos anatemas que contra comedias y comediantes lanzaban predicadores, teólogos, prelados y aun pontífices menos tolerantes.

Y era de ver cómo el religiosísimo pueblo español, cómo aquellos católicos monarcas y cómo aquellos santos varones, cuya afición á la farsa cómica no excluía la piedad más acendrada y el fanatismo más extremado, se solazaban y enardecían con las comedias, no siempre muy morales ni muy púdicas, de muchos inmortales clásicos, y particularísimamente con los entremeses, mojigangas, bailes y jácaras, la mayor parte de las veces picarescos, descocados y aun lascivos con exceso, que eran la salsa indispensable en las fiestas teatrales de antaño.

II

Sin entremeses, sin bailes, sin jácaras no había entonces comedia posible, por buena que fuera. ¡Ah! Si los descreídos espectadores que hoy van á ver y á aplaudir la «atenuada» desenvoltura de cualquier

Bella Chiquita ó los menospreciados engendros del género chico hubiesen vivido en aquellos tiempos bien aventurados, ya se hubieran contentado con ver y con aplaudir la *Zarabanda*, que era, según el P. Mariana, «baile y cantar lascivo en las palabras, tan feo en los meneos que basta para pegar fuego á las personas muy honestas», y con ver y aplaudir mojigangas, entremeses, jácaras y «otras cosas lascivas, feas y torpes» que entonces se representaban, al decir del sabio agustino Dr. Diego de Tapia, en las que salían á escena con sus más «típicos» dichos y hechos, rufianes, celestinas, «galeotos», marcas, sacristanes mujeriegos, pacientes maridos y mujeres... complacientes.

¡*Zarabanda!* ¡*Zarabanda!* gritaba el público en los teatros, y zarabanda había que bailar, hasta que la danzante se rendía de mover las caderas y «de cerner el cuerpo á una parte y otra rodeando el teatro con lúbricas y provocativas contorsiones».

¡*Jácaral!* ¡*Jácaral!* ahullaban los espectadores, y jácara había que cantar, pregonando las hazañas, guapezas y amoríos de jaques, coimas, traineles, ladrones y tahures, y las aventuras y desventuras de Zurdillos, Ñarros, Sornavirones, Escarramanes, Peralas y Mari-Pizorras.

No solamente algunos poetillas, como aquel «poeta de los pícaros» que saca á relucir Quevedo en su discurso de *El entremetido, la dueña y el sorlón*, si no muy ilustres y estimados poetas, como el mismo don Francisco, como Solís, como Cáncer, como Góngora y como otros muchos, frailes y sacerdotes en su mayor parte, escribían picarescos entremeses y jácaras,

ya á lo humano ya á lo divino. A tanto llegó el delirio jacaresco que D. Pedro Calderón de la Barca escribió un entremés titulado *Las jácaras*, en que un padre se propone curar á su hija de la manía de cantar aquellas composiciones,

«libro de vidas, que es *flos latronorum*»,

haciendo que se le aparecieran los «personajes» que en las jácaras iba nombrando, mas sin lograr su propósito, porque al saber la joven que aquéllos eran comediantes y no visiones acaba la obra diciendo como síntesis y moraleja de la misma:

«Pues
á mis jácaras me vuelvo».

III

En aquellos benditísimos siglos, en aquellos piadosísimos tiempos, etc., etc., la vida monástica no debía ser muy severa y aburrida, porque las «vírgenes en la flor de sus años y las viudas experimentadas», como dice en su *Historia Universal de la Iglesia* el P. Alzog, que á aquella vida se consagraban, sabían alternar los rezos y las mortificaciones con los alegres bailes y los regocijados cantares que entretenían y entusiasmaban á los mundanos.

Cervantes en *La Ilustre Fregona* dice, hablando de

un baile muy semejante á la *Zarabanda*, llamado la *Chacona*:

«¡Qué de veces ha intentado
aquesta noble señora
con la alegre *Zarabanda*
el *Pésame* y *Perra mora*,
entrarse por los resquicios
de las casas religiosas
é inquietar la honestidad
que en las santas celdas moral!»

El erudito Sr. Paz y Mélia en su «Introducción» al libro *Sales españolas*—primera serie—da algunas noticias curiosas «sobre las coplas de *Mundi novi*, tan en boga en algunos años del siglo xvii, que, después de recorrer el teatro y las calles, penetraron por iglesias y conventos con tal furor y escándalo que llegaron á hacer necesario que interviniese la Inquisición», y en los *Papeles* de este Santo Tribunal se hallan pormenores tan notables é instructivos como los siguientes:

«Asimismo se cantan jácaras y el *Escarramán* y cuantas seguidillas lascivas se cantan en la Comedia y los arrieros y mozos de mulas por los caminos, reducidos á lo divino, con el mismo aire, quiebro y guturaciones que las canta la mayor lascivia de los representantes.

»Esto ha llegado á tal estado, que me consta que algunas religiosas cantoras han llamado á los farsantes para que las ensayen en aquella fineza y quiebro con que cantan sus tonos para no diferenciarse cosa alguna del canto de la farsa».

Desengañense los impíos de hogaño: en aquellos tiempos, á que los ultramontanos quieren hacernos

volver, las gentes, así seculares como religiosas, no sólo eran más místicas: por su afición á las jácaras eran también... ¡más *jacarandosas!*

IV

No se limitaba, sin embargo, la ingerencia del teatro en los conventos á llevar á éstos cancioncillas descocadas y bailetos escandalosos; lo que pudiéramos llamar *el género infimo* de entonces.

También en los conventos de frailes y de monjas se representaban comedias, ya por actores pagados, ya por los «aficionados» que había en las religiosas comunidades.

La tradición justificaba aquella especie de alianza cómico-conventual.

Napoli-Signorelli en su *Historia crítica de los teatros* dice que «el clero, al que importaba mucho que los pueblos no se distrajeran de la devoción, procuró primero abolir los espectáculos teatrales, y, *no consiguiéndolo*, cambió de conducta siguiendo la costumbre de época anterior, y *dedicóse él mismo al arte histriónico, enmascarándose y representando farsas profanas en el santuario*».

Y Moratín (D. Leandro), al llegar á este punto en el *Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español*, agrega lo siguiente:

«Lejos de mitigar por este medio el escándalo,—los sacerdotes—lo hicieron más grande. Unieron á la pompa católica las libertades del teatro, y *los mis-*

mos que predicaban en el púlpito y sacrificaban en el Altar, divertían después á los fieles con bufonadas y chocarrerías, depuestas las vestiduras sacerdotales, disfrazándose de rufianes, rameras, matachines y botargas.

»Ineficaces fueron durante mucho tiempo las más severas censuras de los pontífices y las más enérgicas prohibiciones de los reyes, en diferentes ocasiones repetidas, para acabar con aquella escandalosa costumbre del clero, infinitamente más perniciosa y más repugnante que el mal á que pretendía poner remedio, y aun, al cabo de muchos años, de algunos siglos, solo se logró *reducir las antiguas acciones dramáticas de las Iglesias* á unos breves diálogos, mezclados con canciones y danzas honestas, que desempeñaban los sacristanes, niños de coro, cantores y acólitos en las fiestas de la Navidad».

En los siglos XVI y XVII, las comedias que, representadas por el clero, servían antes para diversión de los fieles, alejadas ya de los templos, se refugiaron en los conventos para solaz de frailes y de monjas, y de los privilegiados visitantes de unos y de otras.

En Francia, como en España, fué muy general la invasión cómica en los «retiros» monásticos.

En 1594 las «damas de San Antonio» representaron en su convento la tragedia de Jodelle, *Cleopatra, haciendo las jóvenes, vestidas de hombre, los personajes masculinos, ante un público de SACERDOTES*. Este suceso está referido en las *Memorias para servir á la historia de Port-Royal*, y nada tiene de extraordinario, cuando se sabe que en los primeros años del siglo XVII las religiosas de Maubuisson, según el relato de la madre Angélica de San Juan, «pasaban el tiempo,

fuera de las horas del rezo, divirtiéndose de cuantas maneras podían, y representando comedias para regocijo de las muchas personas que iban á visitarlas».

Refiriéndome sólo á España, por ser en España donde la mojigatería, desarrollada como epidemia al empezar el siglo XX, combate con más saña el teatro, copiaré lo que Pellicer escribió en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo*.

V

«Y no solo representaban en casas particulares, sino también en conventos de religiosos y en conventos los más observantes de la Corte. El Ilustrísimo Sr. Dr. Fray Gaspar de Villarroel, Obispo de Santiago de Chile, después de Arequipa, y últimamente Arzobispo de Lima, trata varias cuestiones sobre las comedias, y dice que *los religiosos escandalizan*, por lo común, *viendo la comedia en los corrales ó LUGARES INDECENTES; pero que cesa este escándalo viéndola representar en sus propios conventos*; y que en el suyo de San Felipe el Real, de Madrid, *representaban comedias en la sacristía los actores y LAS ACTRICES del teatro*; y cuenta cómo éstos burlaron á Su Ilustrísima ofreciendo representar tres comedias, cuyo dinero recibieron anticipado, y ninguna tuvo efecto. Pero mejor será oírsele referir al mismo señor Obispo.

«Pregunta: ¿Si escandalizan los religiosos viendo comedia?» Y responde: «Confieso que en cuanto á

»los religiosos hay generalmente escándalo, cuando
»se dejan ver en el corral ó *asisten á las representa-*
»*ciones en lugares indecentes.* Pero ¿porqué hemos de
»condenar en Madrid el ilustrísimo, santísimo y doc-
»tísimo convento de San Felipe, donde tiene mi re-
»ligión asombros de letras y de virtud, porque ven
»*comedias en la sacristía,* libre ella y los primeros
»claustros de clausura, *como en otros gravísimos con-*
»*ventos?* Y si el ver comedias *fuera pecado de suyo* ó
»por accidente en virtud del escándalo, ¿consintiera
»comedias aquella tan religiosa casa ni quisieran
»llevarlas á las suyas, á su imitación, los conventos
»más observantes de la Corte?

»Podránme decir que ya quitó aquesa costumbre
»el rey, y que sin expresa licencia del Sr. Presiden-
»te de Castilla no hay en los Monasterios comedias.
»Y confesaré yo este decreto como experimentado;
»porque cuando S. M. fué servido de presentarme á
»este Obispado, quise recrear á mis frailes, como á
»mis hermanos y á mis bienhechores, y dí dineros
»para tres comedias. Recibiéronlos los farsantes, ca-
»llándonos el inconveniente; y estando ya el teatro
»prevenido, y la comunidad toda en la Sacristía,
»propusieron la falta de licencia, facilitándonos el
»darla, á cualquiera diligencia, el Sr. Presidente de
»Castilla. Hizola bien apretada el Sr. Marqués de
»Castrofuerte, grande amigo mío, pero resistióse tan-
»to el Sr. Presidente, que *quedamos sin comedia,* aun-
»que después *vimos tres en jardines diferentes.* Fue
»notorio el motivo de aquel decreto. *Iban algunos Ca-*
»*balleros livianos y algunos Señores mozos á estas come-*
»*dias que se representaban en los Monasterios y con la*

»licencia que dan la edad y el poder, llegaron á escandalizar de suerte, que llegó á oídos del rey (1)».

VI

No se contentaban frailes y monjas con ser meros espectadores de las comedias representadas por los más famosos actores, ó acaso las prohibiciones, que á éstos impidieron representar en los conventos, decidieron á frailes y monjas á convertirse en histriones é histrionisas para no privarse de tan regocijada diversión.

Ello es lo cierto, que en los conventos siguieron las representaciones, particularmente en las noches de la Pascua de Navidad, para celebrar de ese modo el nacimiento del hijo de Dios; que el Cardenal Durazo, nuncio en Madrid, las prohibió en nombre de S. S. en 1688, que *once años después* Inocencio XII repitió la prohibición con graves censuras y penas, notificándolo el nuncio Sr. Archuto, Obispo de Tesalónica, por auto de 12 de Febrero de 1699, y que *diez y ocho años más tarde*, todavía un señor canónigo magistral de la Catedral de Córdoba creía necesario dar á la estampa un libro, cuya portada reza lo siguiente:

«ABUSO DIABOLICO / de celebrar con representaciones comicas el Santo / Nacimiento de Nvestro / Redemptor / *Jesu-Crhisto*, / refvtado / en obsequio

(1) *El Gobierno Eclesiástico pacífico y Unión de los dos Cuchillos Pontificio y Regio*. Parte 1.^a; cuest. 3.^a; art. VI; pag. 358.

deste divino / Niño por quien le desea su mayor / honra, y gloria: un indigno Monge del Orden / del gran P. y Doctor. de la Iglesia S. Gero- / nymo, que por su humildad / no pone su nombre. / Sacado á luz pública de baxo / la próteccion del Señor Doctor / Don Alfonso de Naba, Canonigo / Magistral de Escriptura de la Santa Iglesia / Cathedral de Cordova, &. / Estevan de Cabrera impresor M. / de la Ciudad y Mercader de libros, quien / se lo dedica con todo rendimiento. / En Cordova: en su Im- prenta: Por Antonio Rose- / llón, y Joan Murillo. Año 1716».

Para que pueda formarse idea de lo que era este libro, publicado por supuesto con todas las censuras, aprobaciones y licencias eclesiásticas necesarias, y de lo que eran aquellas representaciones teatrales en los conventos, copiaré sólo algunos párrafos no menos instructivos que substanciosos.

Pág. 16.—«¿Cómo las Virgenes del verdadero Dios juzgan que pueden lícitamente festejarlo con representaciones cómicas ocasionadas á ruina grande de los que las miran? ¿Hay en el mundo cosa que más provoque á deshonestidad que ver á *una doncella en traje de varón*? Pues si con esto se junta el adorno de las galas, afeites y olores, el sainete de la representación, de la música y del gracejo, ¿quién no ve que es echar aceite en el fuego del apetito libidinoso».

Pág. 67.—«A muchas de estas representaciones, y puedo decir que á todas, *asisten hombres de todos estados, caballeros, sacerdotes, religiosos y otros seculares*. Pues, ¿qué se podrá seguir á tal auditorio de ver representar á una farsa de mujeres mozas, vestidas

como comediantas, adornadas de galas, y tan acicaladas y prendidas, que la más fea parece hermosa? Pues si á esto se junta el gracejo de la representación, el donaire en el decir, la melodía en el cantar, los bailes, sainetes y entremeses, ¿quién se tendrá por seguro con tal espectáculo deno ser tentado de lujuria y aun provocado y enardecido?»

Pág. 123.—«¿Quién es causa de que las religiosas hagan comedias? Respondo que son *los religiosos que las hacen* y en esto no tengo la más leve duda. Son las religiosas unas pobres mujeres sin letras: ven que los religiosos donde están los Maestros, los Jubilados, los Lectores, Predicadores y Confesores, y finalmente donde están las ciencias y las virtudes, hacen comedias para celebrar el Nacimiento de Jesucristo N. S. desnudándose los hábitos y vistiéndose de comediantes y hacen juicio y forman dictamen de que estas cosas son lícitas, honestas y virtuosas y, por consiguiente, que les son lícitas también á ellas».

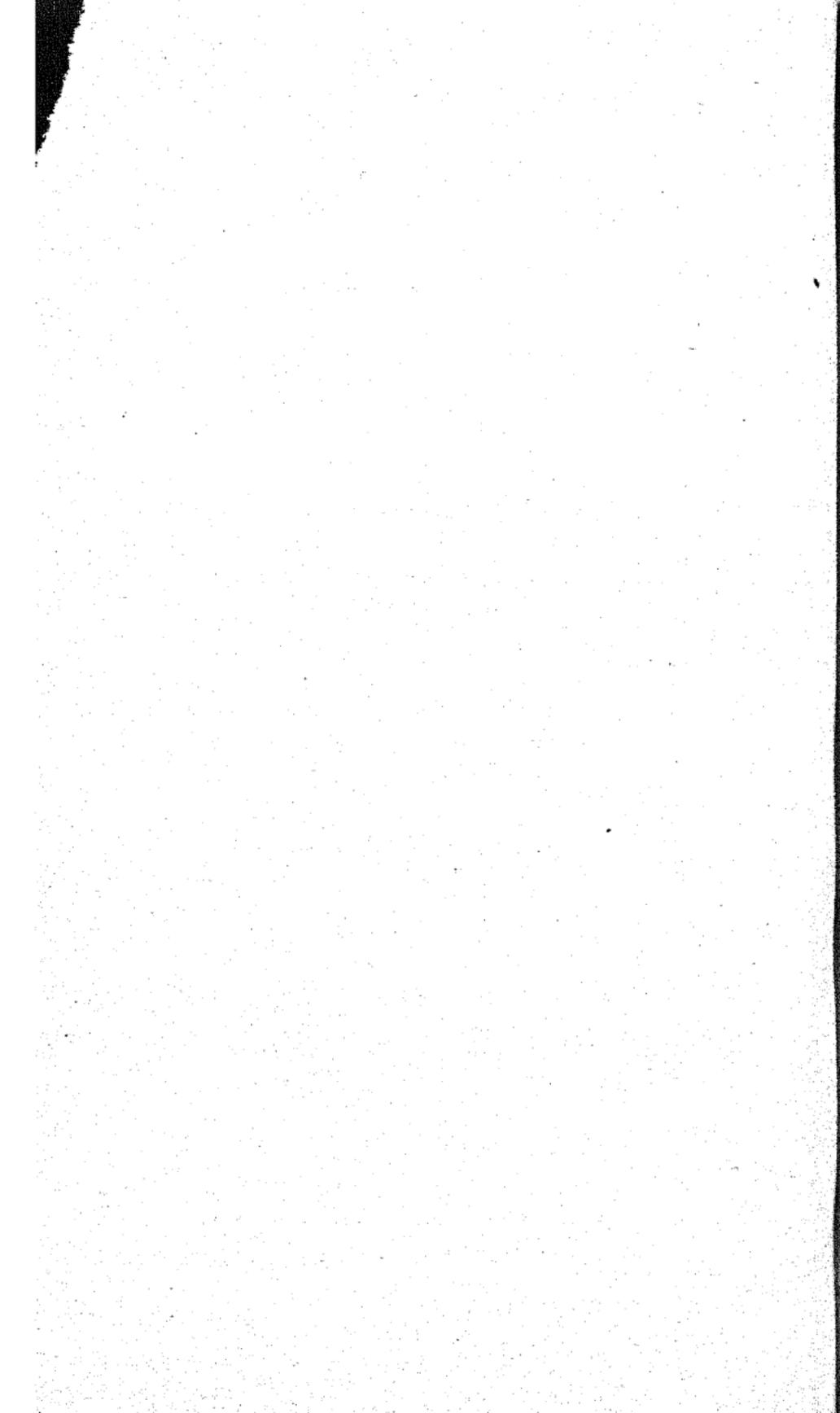
Pág. 188.—«Y si esta mutación de vestidos (el hombre de mujer y la mujer de hombre) es de suyo indecente y viciosa, diforme y discnante, considerada absolutamente en todos los hombres y mujeres, ¡cuánto más indecente, disonante y diforme será contraída á las personas religiosas! ¡Y cuánto más á los sacerdotes! ¿Cómo tiene un sacerdote, que se pone en un altar vestido con sacerdotales insignias, *atrevimiento para vestirse de mujer, y salir en público teatro escotado y arrebolado* (1) y con una peluca llena de cintas?»

(1) «Arrebolarse» equivale á pintarse el rostro con arrebol ó como se dice ahora darse colorete».

Yo me admiro de que haya sacerdotes que cometan tales indecencias...»

No quiero copiar más y aquí termino; pero no sin reproducir las palabras con que empecé este artículo:

«En aquellos benditísimos siglos xvi y xvii, en aquellos piadosísimos tiempos de monarquía absoluta é imperio clerical en que todavía, por fortuna, no había brotado en España la maldecida planta del empecatado liberalismo, que ha desmoralizado la edad presente... en aquella dichosa época en que la nación entregada á frailes, monjas, curas é inquisidores, estaba rebosante de conventos, ermitas, oratorios y humilladeros, ¡qué bien debían vivir las personas religiosas en esta venturosísima tierra española!»



¿SE DEBE SUPRIMIR LA «CLAUQUE» EN LOS TEATROS? (1)

OPINIONES

*He pedido su opinión,
sobre esta grave cuestión
á personas diferentes,
que me dan contestación
en los términos siguientes:*

No encuentro el proyecto mal;
pero, por razón igual,
suprimirse debería
la prensa ministerial...
y también la mayoría.

UNO DE LA OPOSICIÓN

(1) A mediados del año de 1902 algunos periódicos madrileños trataron *una vez más* de la «conveniencia de suprimir la *claque* en los teatros». Esta es una de las varias «cuestiones teatrales», que de vez en cuando, cada dos ó tres años, reaparecen de improviso en las columnas de la Prensa, dan ocasión á escritos más ó menos ingeniosos, á polémicas más ó menos vivas, y desaparecen de pronto como si tal cosa, sin que nadie vuelva á ocuparse de ellas en otro «lapso de tiempo».

Cumpliendo mis deberes de «revistero cómico» de *El Liberal* escribí estos y algunos otros versos referentes al asunto, que, en aquellos días, volvió á ser de «palpitante actualidad».

Como yo no estaba al tanto
de qué es eso de la *claque*,
porque en las plazas de toros
nunca ha hablado de *eso* nadie,
lo he preguntado á un amigo,
el cual me dijo ayer tarde
que son los *alabar-leros*,
que van á los teatros gratis,
y las obras y los cómicos
buenos y malos aplauden.

Yo no he visto *alabar-leros*
más que en las funciones reales,
aunque aquellos no aplaudían;
pero si son «semejantes»,
que los supriman no importa...
¡porque para lo que hacen!

UN MONO POCO SABIO

Nada tengo que decir
si, con los mismos rigores,
se acordara suprimir
también los «reventadores».

UN AUTOR «CASTIGADO»

¡Que suprimen la *clac!* ¡Bueno!
¡A mí me es indiferente!
¡Apenas «llevo» yo gente
para mis noches de estreno!

UN AUTOR «MIMADO»

¡Acabar con la *clac!* ¡Error profundo!
 ¿Quién no tiene su *clac* en este mundo?
 ¿A quién no le ha halagado,
 más de una vez, aplauso interesado,
 de ciego afecto ó viva simpatía,
 del deudo, del amigo, del sirviente
 y aun del adulador ó el pretendiente?

¿Quién hay que, mas ó menos, no se engría
 cuando el placer de la alabanza siente,
 aun sabiendo que es,
 como lo más frecuente,
 efecto de cariño ó de interés?

Los *bombos*, que se dan en los periódicos,
 ora sean gratis ora á precios módicos,
 para tal escritor ó cual «*coñac*»,
 ¿qué son sino una forma de la *clac*?
 ¡Acabar con la *clac!* ¡Error profundo!
 ¡Ha de haber *clac* mientras exista el mundo!

UN FILÓSOFO PRÁCTICO

Suprimir en los teatros
 el cuerpo de *alabarderos*
 es quitar á ciertos *reyes*
 y *reinas*... de coliseo
 «ovaciones oficiales»
 conque ahora viven tan huecos,
 creyendo que los adora
 el público, que es su pueblo.

Entonces verán que todo
 es farsa y es embeleco,
 y, sin aplausos pagados,
 entre desdén y silencio,
 irán perdiendo sus humos
 y acaso corona y cetro.

Como revolucionario
al propósito me adhiero,
pidiendo sólo que sea
algo más *amplio* el proyecto.

UN DEMAGOGO... TEATRAL

Más de uno suprimir la *clac* desea,
y si oye algún aplauso por su idea
se pone muy ufano,
y si nadie lo aplaude se entristece;
porque «eso» de la *clac* es tan humano
que á mí hasta necesaria me parece,
y hablar de suprimirla es necia charla...
Si no existiera... ¡habría que inventarla!

UN JEFE DE «CLAUQUE»

EL TEATRO Y EL PODER PÚBLICO

I

Cuentan que Napoleón I en el campo de batalla suspendió una maniobra para firmar el decreto orgánico de teatros, diciendo al poner la firma: «Las artes son primero que la guerra».

Por lo visto, mi buen amigo, el notable escritor D. Valentín Gómez, piensa como Napoleón, y en estos momentos en que la atención de todos está fija en la guerra funesta que España se ha visto obligada á sostener en defensa de su derecho y de su honra villanamente atropellados (1), ha publicado un curioso artículo para demostrar la necesidad de que los poderes públicos pongan mano en los teatros á fin de acabar de una vez con chulaperías y armas al hombro... es decir, con las obras de chulos al frente y héroes á la espalda.

Porque D. Valentín ha descubierto que todos los

(1) Publiqué este artículo en el número de *El Liberal* correspondiente al 20 de Julio de 1898.



males que sufre España tiene sus raíces en el empecatado *género chico*; que la depresión general del espíritu público es consecuencia fatal de «la insistencia peligrosa en tomar del arroyo y de la plazuela modelos para las obras artísticas»; que el Emperador de Alemania, «mariposeando gallardamente sobre todos los asuntos que pueden ser útiles á su pueblo», puede servirnos de ejemplo en su afán de «servir el ideal» contra las tendencias materialistas, «de las cuales se han dejado llevar algunos escenarios» y, por último, que el día venturoso en que «los héroes de nuestra historia, evocados por el genio, comparezcan á menudo en la escena», esto va á ser un vivero de Cides, Gonzalos, Viriatos y Rogeres de Flor.

No hay que buscar, pues, en los yerros de la política ni en los desaciertos de la administración, el origen de nuestros quebrantos; no hay que buscar, entre los personajes de esta ni de la otra situación, los causantes verdaderos de nuestras guerras coloniales y de nuestros desastres, nó; los únicos culpables de todo son los descarriados autores modernos, que en vez de escribir dramas y tragedias «á la antigua usanza» para que se representen en el teatro Español «una noche consecutiva», sin que vaya á verlos ni el mismo D. Valentín, se dedican á hilvanar esas malhadadas obrillas, que llenan los teatros centenares de noches y les producen, para mayor afrenta, pingües trimestres.

Y ¡es claro! ¿Qué ha de resultar? Que las colonias se sublevan, que la ambición y la codicia de los Estados Unidos encuentran ocasión para saciarse,

que nuestros barcos de madera son desechos por los formidables acorazados enemigos, que cuatro buques mal artillados de nuestra escuadra no pueden resistir el ataque de veinte buques de la poderosa escuadra americana, cuyos cañones de extraordinario alcance le permiten destruir aquellos á mansalva... Escribieran nuestros autores de hogaño obras como la intitulada *Guerras Civiles desde la Creación del Mundo*, v. gr. (1), y otra sería la suerte de nuestras armas y de nuestros barcos.

II

Acaso algún aficionado á nuestra literatura clásica vendrá con el reparo de que ni el *género chico* es cosa nueva ni es invención de nuestros días el llevar al libro y al teatro las escenas, los tipos, las costumbres y el lenguaje de la gente más baja y soez, «tomando del arroyo y de la plazuela modelos para las obras artísticas»; acaso podrá sacar á relucir toda nuestra literatura picaresca en que los más famosos y venerados escritores del *Siglo de oro*, en sus novelas, comedias, entremeses, jácaras, cuentos y romances,

(1) En *El Pensador*, periódico matritense de mediados del siglo XVIII se da noticia de obra tan admirable en estos términos: «¿Y que dirán los señores extranjeros, cuando vean la comedia, sino la han visto, cuyo título es: *Guerras Civiles desde la Creación del Mundo*, sacadas al pie de la letra de los Anales del Cardenal Barosiro «cum notis»; la cual echa la puja del cuarto y aun del tercio á *La Conquista de las Molucas*, «gran comedia» de Don Melchor Fernández de León?»—*Pensamiento III*.

deleitaban al público con las aventuras y los dichos, con los agudezas y las travesuras de ladrones, tahures, rufianes, borrachos, alcahuetes y mozas del partido; acaso pretenderá demostrar, ciñéndose á lo que al teatro se refiere, que aquellos *pasos* famosos que compusieron Lope de Rueda, Juan de Timoneda, etc; que aquellos *entremeses* que no se desdennaron de escribir Cervantes, Calderón, Lope y Moreto, entre otros muchos; que aquellos *sainetes* que, en tiempos más cercanos, dieron fama imperecedera á Cruz y á Castillo, pueden ser también considerados, por sus dimensiones, *género chico*, y aun *género mínimo* y que hay en el moderno repertorio piezas y zarzuelillas, entre las más descocadas y «golfescas,» valga el adjetivo, que pueden pasar por modelos de obras honestas y morales comparadas con no pocas de las representadas con aplausos y sin remilgos en aquellas épocas, tal vez más glorificadas que gloriosas.

Tanto se ha dicho y tanto se ha discutido ya acerca de la influencia de la literatura y muy particularmente del teatro en las costumbres, que, con perdón de D. Valentín Gómez y del emperador Guillermo, parece ya pesadez inaguantable insistir en tema tan traído y llevado en todos tiempos y volver á la eterna cuestión de si es el teatro escuela de costumbres ó espejo fiel donde las costumbres se reflejan y retratan.

Desgraciadamente, y dígase lo que se quiera, ni las ostras se abren por la persuasión ni los hombres mejoran por las enseñanzas teatrales. Ni *El Cid* ha formado entre los espectadores un sólo héroe, ni *Tartufo* ha logrado corregir un sólo hipócrita. Ya

pueden todos nuestros alcaldes ver cien veces *El alcalde de Zalamea*; á buen seguro que á ninguno de ellos se le ocurra ahorcar á un capitán, desobedeciendo al rey, por motivos que diera aquel para ir á la horca.

Pero ¿cómo han de influir el teatro y la literatura dramática en la «producción de héroes» ni en la corrupción de costumbres, si en ocasiones no consiguen el púlpito y la elocuencia sagrada tan piadosos propósitos? ¿No conoce D. Valentín el antiguo cuento de la vieja, que oyó á un predicador declamar contra el juego de la lotería y contra la superstición de los que sueñan, v. gr., con el 61 y con el 79 y empeñan cuanto tienen para jugarlos, y que, acabado el sermón, entró en la sacristía para preguntar al padre si los números que había dicho eran el 79 y el 61, porque «le daba el corazón que eran los que le iban á tocar?» ¿No recuerda el señor Gómez que habiendo predicado un día el elegante Masillon contra la moda de ponerse las damas de su tiempo lunares postizos en el rostro, «extremó el argumento» diciendo: «¿Por qué no ponerlos también en los hombros ó en el pecho para excitar miradas indiscretas»; y al día siguiente todas las damas lucían en el pecho un «llamativo lunar», que, para mayor descoco, se atrevieron á llamar *la mouche Masillon*?

El público no va al teatro para aprender historias ni filosofías, ni para oír sermones ni discursos académicos; va en unos casos á buscar la emoción artística conmoviéndose ante lo que le hace llorar ó divirtiéndose con lo que le hace reír, y en otros casos, que son los más, á «pasar el rato», buscando solaz y

entretenimiento, sin importarle, en unos ni en otros, un ardite que las acciones sean históricas ó fabulosas, que los personajes sean héroes ó chulos, reyes ó presidiarios.

Pretender la reforma de las costumbres ó la regeneración nacional escribiendo dramas «de real orden», que probablemente nadie iría á ver, sería repetir el milagro de aquel predicador que un día convirtió millares de indios idólatras... en una isla desierta.

Que aquella reforma ó aquella regeneración pueden lograrse escribiendo dramas admirables con arreglo á los deseos de D. Valentín, si el genio, según él dice, se encarga de evocar los héroes de nuestra historia...

Y eso ¿quién lo niega?

Y ¿quién le impide al genio que lo haga, sin necesidad de ingerencias autoritarias ni de órdenes imperiales ó reales?

III

El Cardenal de Richelieu, el todo poderoso ministro de Luis XIII, en el auge de su grandeza y en la plenitud de su valimiento, imaginó que el arte y el genio podrían también estar sometidos á su poder, y creó una especie de «gabinete literario ministerial», algo así como una «oficina dramática», para fomento de la literatura teatral, á que él tenía particular afición. Para trabajar á sus órdenes escogió los

autores que juzgó más apropiado, Bois-Robert, L'Es-toile, Colletet, Desmarets, Rotrou, Corneille...

Nada salió de aquella «fábrica oficial de comedias» que fuera digno de aplauso y de estimación, aunque el Cardenal ministro no escatimó gasto para representar las obras, y hasta hizo construir un suntuoso teatro, el *Palais-Cardinal*, que más tarde tomó el nombre de *Palais-Royal*.

Corneille, el único de aquellos autores que tenía verdadero genio, no podía sujetarse á semejante servidumbre, y renunció á su pensión, después de un vivo altercado con Richelieu. Libre é independiente, escribió *El Cid*, que logró éxito colosal y le dió fama imperecedera, á pesar de la guerra implacable y sañuda que le hicieron el vengativo Cardenal y sus humildes poetas servidores, á los que no dejaban de estimular en aquel caso el despecho y la envidia. Libelos inspirados por Richelieu condenaron la obra como insoportable engendro; la Academia, obligada por él para dar opinión desfavorable, procuró salir del paso con reparos ridículos; el público, burlándose del ministro, de la Academia y de los poetas y críticos mercenarios, aplaudía *El Cid* con entusiasmo creciente, y Boileau, mucho tiempo después, hizo el resumen de aquella contienda en estos conocidos versos:

«En vain contre *Le Cid* un ministre se ligne,
tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue:
l'Académie en corps a beau le censurer,
le public revolté s'obstine à l'admirer».

La omnipotencia de Richelieu no bastó para que sus poetas asalariados hicieran obras estimables, ni

sirvió para hundir la del genio independiente y altivo, que se atrevió á rechazar sus favores, á despreciar sus amenazas y á reirse de su soberbia.

¿Se convence mi excelente amigo D. Valentín de lo ineficaces y contraproducentes que son las ingerencias del poder para la realización de los ideales artísticos?

Don Fulgencio Afán de Ribera, en el prólogo de su obra *Virtud al uso y mística á la moda*, decía, á principios del siglo XVIII, refiriéndose al *Quijote* y á los libros de caballería por aquél vencidos y desterrados, cuando no habían logrado desterrarlos ni vencerlos «pastorales» ni sermones: «¡Cosa rara que lo que no pudo conseguir la desnuda verdad voceada de los prelados y ministros eclesiásticos, fué reconocido triunfo á la débil armadura y esfuerzo de una ingeniosa ficción!»

¿Ve el Sr. Gómez, mi querido colega, como no hay que pedir ni esperar anatemas episcopales ni ukases zarianos para acabar con los extravíos literarios y con la perversión del gusto del público?

Venga el *Quijote* que dé fin de todo ello, y dejémosnos de excomuniones terroríficas y de mandatos dictatoriales.

IV

Las evoluciones y las revoluciones en el teatro, como en la política y en las costumbres, no obedecen á la voluntad de los hombres, que por el contrario, son fatalmente arrastrados por ellas. Un notable

escritor francés, M. Jules Lemaître, tratando del «misticismo en el teatro», ha escrito, no hace mucho tiempo, estas palabras:

«Yo no creo que este «movimiento» místico del que parece que somos testigos, pueda tener, en el teatro, ni en ninguna otra parte una significación y un alcance verdaderamente serios. Esta *piedad sin fe* no es más que un *epicureismo literario*».

Para evitar que el teatro tome determinados rumbos, es preciso que la opinión esté dispuesta para seguirlos, ó, por mejor decir, que el sentimiento general señale y ahonde el cauce por donde ha de ir.

Si D. Valentín Gómez y los demás autores que como él piensan quieren llevar al teatro obras con arreglo al «ideal» del emperador Guillermo, llévenlas enhorabuena. ¿Quién se lo estorba? ¿Hay necesidad para ello de que lo manden por real decreto ó por ley votada en Cortes, prohibiendo de paso que se hagan *Los valientes* y *El dúo de la Africana*, *El santo de la Isidra* y *La verbena de la Paloma*?

Para que Calderón escribiese *La vida es sueño*, Lope *La estrella de Sevilla*, Alarcón *La verdad sospechosa*, Vélez de Guevara *Reinar después de morir*, Tirso *La villana de Vallecas*, Moreto *El desdén con el desdén*, etc., etc., ¿hubo necesidad de desterrar de la escena los pasos de Lope de Rueda, los *entremeses* de Quiñones de Benavente ni los de aquellos mismos y otros muchos peregrinos ingenios, entre los que descolló Miguel de Cervantes más celebrado, como autor, por sus *entremeses* que por sus tragedias y comedias, más aplaudido por *Los habladores* y por *El viejo celoso* que por *Los tratos de Argel* y por *La Numancia*?

Para que Moratín rehabilitase el teatro echando al foso todos los dramones históricos de Comellas, Zavalas y Nifos, con sus grandes héroes y tremebundas batallas, al estilo de *El gran cerco de Viena* y escribiese *El café* y *El sí de las niñas...* ¿fué preciso hacer auto de fe con los sainetes de D. Ramón de la Cruz ni imponer perpetuo silencio al saladísimo autor de *El Manolo* y de *La casa de Tócame Roque?*

Mucho terreno ha ganado en estos tiempos el espíritu reaccionario, merced á la más desatentada y funesta política, que á tan vergonzoso estado nos ha conducido, y no son pocos los que, cediendo al influjo de la decadencia á que hemos llegado, sienten la nostalgia de la servidumbre, pero no pretendamos ya que el poder, á quien todo queremos fiarlo, llegue á donde no llegó ni en tiempos del monarca absoluto, jovial y divertido, que perdió entre otros dominios españoles, Flandes, el Rosellón y Portugal, ni en tiempos del débil y complaciente soberano, también rey absoluto, que realizó en Bayona la más vergonzosa de las abdicaciones.

VOTO POR «LA CLAQUE» (1)

Mi querido don ANTONIO
SÁNCHEZ PÉREZ:
Tiene usted razón, y nadie
se la niegue.
A la *clac*, por más que algunos
la aborrecen,
no se logra suprimirla
fácilmente,
aunque tiene sus excesos,
«que los tiene,»
y son causa de que algunos
la detesten.
Pero creo yo lo mismo
que usted cree,
que, si es buena, hasta es precisa
muchas veces,
y si fuera justa, sería,
muy prudente,

(1) El excelente y veterano escritor D. Antonio Sánchez Pérez salió en *El Globo* á la defensa de la *claque*, contra los que pedían su abolición. Poniéndome á su lado di al asunto este «segundo golpe».

en lugar de las censuras
que merece,
á su vez tendría aplausos
y laureles.

—

En el mundo, bajo formas
diferentes,
para todo y para todos
hay *clac* siempre,
y lo mismo en ovaciones
á los reyes,
que en reclamos de industriosos
mercaderes,
en elogios del que espera
ó agradece,
en defensas de los deudos
ó los jefes,
en las fórmulas sociales
y corteses,
en las frases más usadas
y corrientes,...
de esa *clac* aborrecida,
¿no está el germen?
Y ¿á quién daña cuando es justa,
no imprudente,
y al que es digno da el aplauso
que se debe,
reparando así injusticias
muy crueles,
que por fría indiferencia
se cometen?
Aun lo grande, lo sublime,
lo eminente,

sin aplausos entusiastas
pasar suelen,
aunque el público por «dentro»
los celebre,
si no hay alguien que, oportuno,
lo *jalee*.

No hay censura que al artista
desaliente,
como el frío y el silencio
de las gentes;
pero oyendo los aplausos
que enardecen
no haya miedo de que todos
no se esfuercen.
En la guerra, los soldados
más valientes,
el ruido necesitan,
si acometen,
ya de bandas, ya de voces
de sus jefes,
que los llaman «hijos suyos»
y hasta héroes.

Los artistas son soldados
igualmente,
que en la lucha no se animan
ni se crecen,
sin aplausos que, á su tiempo,
los alienten
y sus méritos y afanes
recompensen.

Y aun al público «pagano»
que no quiere
molestarse sino ciertas,
raras veces,
el aplauso cuando es justo
no le ofende;
pero, en cambio, ese silencio
de la muerte,
aun á él mismo ha de aburrirle
grandemente.

Haya *clac* en los teatros,
pues conviene,
pero no la *clac* estúpida,
insolente,
que grosera á veces trata
de imponerse
y la causa porque lucha
compromete.

Conste, pues, que hay aquí uno
que se adhiere,
mi querido don Antonio
Sánchez Pérez.

EN HONOR DE DON RAMÓN

Nil novi sub sole, dicen que dijo Salomón en el *Ecclesiastés*, aunque parece que lo dijo en hebreo.

Otros dicen que dijo: *Nihil novum sub sole*, y algunos Salomones modernos se permiten agregar: *Nihil novum et Colsum...* (1)

Nada hay nuevo debajo del sol... ni antes ni después del eclipse, que tanto nos ha distraído en los pasados días (2).

El Ayuntamiento de Madrid ha colocado en la fachada de la casa núm. 1 de la calle de Cedaceros, una lápida para perpetuar, por ese medio, la memoria del insigne madrileño D. Ramón de la Cruz.

La Academia Española se encargó de redactar la inscripción que había de grabarse en la lápida, y que copiada al pie de la letra y al pie de la fachada, dice así:

(1) Estos deben aludir á mi antiguo amigo Perico Novo y Colson, marino retirado y autor dramático, por lo visto, «retirado» también, porque hace tiempo que «nada nuevo» dá al teatro.

(2) Este artículo se publicó en *Madrid Cómico* el 2 de Junio de 1900.

EN ESTA CASA MURIÓ EN 5 DE MARZO DE 1794
DON RAMÓN DE LA CRUZ
 EL MÁS FECUNDO DE LOS POETAS DRAMÁTICOS
 DEL SIGLO XVIII, MAESTRO EN LA PINTURA
 DE COSTUMBRES POPULARES
LA VILLA DE MADRID
 DEDICA Á SU PRECLARO HIJO
 ESTE RECUERDO

Pero es... el caso, que no es... la casa.

O hablando con mayor propiedad, es el caso que la casa que hoy *existe* en la calle de Cedaceros y tiene el núm. 1, no es la casa que *existía* cuando don Ramón dejó de existir en ella.

Aquella casa *ha dejado de existir* también.

La piqueta demoledora del ensanche, como la terrible guadaña de la muerte, nada respeta, y particularmente se ensaña en lo viejo, echándolo por tierra.

Aquella casa, con otras colindantes, fué demolida hace muchos años. La calle de Cedaceros, «por ese lado» ensanchó algunos metros, quedando no poca parte de los solares de aquellas casas comprendida en la vía pública, y una casa nueva, grande, hermosa y «flamante» se levantó formando la nueva esquina con la calle de Alcalá, haciendo olvidar pronto las antiguas y mezquinas viviendas derribadas.

De modo que...

En cierta ocasión llegó á un pueblecito de Andalucía un forastero, que se quedó absorto viendo, en

lo más alto de la fachada de las Casas Consistoriales, una lápida que decía:

AS TA LA rALLA DABaJO
DeSTe AsVLeGO
YeGVArON LA sAGvA
eN LA ArIÁ De 18...

—¡Cosa más estupenda!—dijo al alcalde que lo acompañaba. Si llegaron las aguas hasta esa altura el pueblo debió quedar sumergido por completo.

—Le diré asté—contestó el alcalde rascándose pausadamente la oreja derecha.—La sagua no yegaron má cá l'artura d'una vara ú cosasí; pero como los chiquiyos der pueblo, jugando, estropeaban l'asulejo, er Monisipio de mi dirna presiencia acuerdó que lo subieran ande ahora está pa que no l'arcansaran piedra ni pelotas.

Por eso he comenzado diciendo que *nada nuevo hay bajo el sol*.

Yo creo que la Academia pudo redactar la inscripción de la lápida conmemorativa en honor del insigne sainetero, en estos ú otros parecidos términos:

EN ESTA CASA
NO MURIÓ
DON RAMÓN DE LA CRUZ...
PERO CERCA LE ANDUVO

He escrito antes «el insigne *sainetero*» y ahora caigo en la cuenta de que el alcalde Sr. Allendesalazar, el ilustrado escritor Sr. Cambronero, algunos periódicos; y no recuerdo si alguien más, en lo mucho que se ha escrito con motivo de la colocación de aquella lápida, llaman repetidas veces á D. Ramón de la Cruz, el ilustre *sainetista*.

Yo, por mi parte, no me opongo—¿qué me he de oponer?—pero se me figura que la Academia Española, no ha de mostrarse muy conforme.

Ya eso de *sainetista* me sonaba á mí, porque lo había leído algunas otras veces.

D. José Puiggari, presidente de la «Asociación artística arqueológica barcelonesa», al hablar en su *Monografía histórica é iconográfica del traje*—Barcelona, 1886—de los trajes que se usaban en España al finalizar el siglo último, dice lo siguiente:

«Para honra de las bellas españolas (*y de las feas ¿por qué no?*) apresurémonos á decir, que salieron libres de los esperpentos revolucionarios (*franceses*), ya que aquel movimiento no tuvo eco en nuestra patria, ni más resonancia que la de repulsión (*¡horror!*) bastándole y sobrándole las *majerías* (*¡cuánto más valen las majerías que los derechos del hombre!*) de que son verídicos intérpretes el célebre Goya y el SAINETISTA D. Juan de la Cruz.»

Hay que reconocer, sin embargo, que en este punto, la respetable autoridad del Sr. Puiggari, no puede merecer entero crédito: porque si es verdad que llama *sainetista* al *sainetero*, también es cierto que llama *D. Juan* á don Ramón y... eso ya pasa de *majería*.

Los partidarios de la palabra *sainetista* pueden

contar, no obstante, con una autoridad indiscutible: la de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, que en un juicio crítico de D. Ramón de la Cruz, escrito para un certamen del Liceo, en 1840, y publicado al frente de la colección de sainetes del mismo escritor, formada por Durán, le llama «nuestro filósofo *sainetista*.»

Pero la Academia Española no puede, no debe transigir con esta palabra, si no ha de quitar crédito y autoridad á la edición última y recientita de su DICCIONARIO, 1899, décimatercia edición, como «reza» su portada.

En la columna 1.^a de la pág. 891 de nuestro léxico oficial se lee:

«**Sainete** m. d. de **Sain**. Pedacito de gordura, de tuétano ó sesos que los halconeros ó cazadores de volatería dan al halcón ó á otro pájaro de cetrería, cuando los cobran. || Salsa que se pone á ciertos manjares para hacerlos más apetitosos. || Pieza dramática jocosa, en un acto y, por lo común, de carácter popular, que suele representarse al final de las funciones teatrales...»

Como se ve, la primera parte de esta definición es de caza y la última es... *de pesca*.—La Academia no se ha enterado *todavía* de que hay teatros del género *chico* donde se dan funciones por horas y en que *suelen representarse sainetes* que forman *TODA la función teatral*.

Pero vamos á lo que importa.

Después de la definición del *sainete* se lee:

«**Sainetero**, m. El escritor de sainetes.»

Así, ni más ni menos. *Sainetero*... y nada de *sainetista*.

De modo que cuando alguno de ustedes oiga ó lea esta palabra, úsela quien la use, pueden recordar la segunda *suculenta* acepción de sainete—*salsa*, etc.— y preguntar, empleando un modismo vulgarísimo: —¿*Sainetista?* Y *eso...* ¿se come con cuchara?

HAY PADRES PARA UNA TIPLE

Se dice que hay unos padres
ricos y nobles, que buscan
á una hija suya perdida,
es decir, á una hija suya
que se perdió siendo «párvula»,
y á los veinte años resulta
que está en un teatro por horas
de *prima... donna absoluta*
con unos padres postizos,
que, es claro, se la disputan
al mismo Verbo, pues tienen
con ella ganga segura...
en fin, casi una novela
de Montepin ó de Dumas.

En vano los *reportéres*
andan tódos «á la husma»
para dar con la heroína,
porque no hay quien la descubra.
—Yo tengo bastantes padres
con los míos— dice una—
y no necesito más.
—Pues á mí hasta me *repuzna*
que ahora me salieran padres,
—dice una corista rubia—

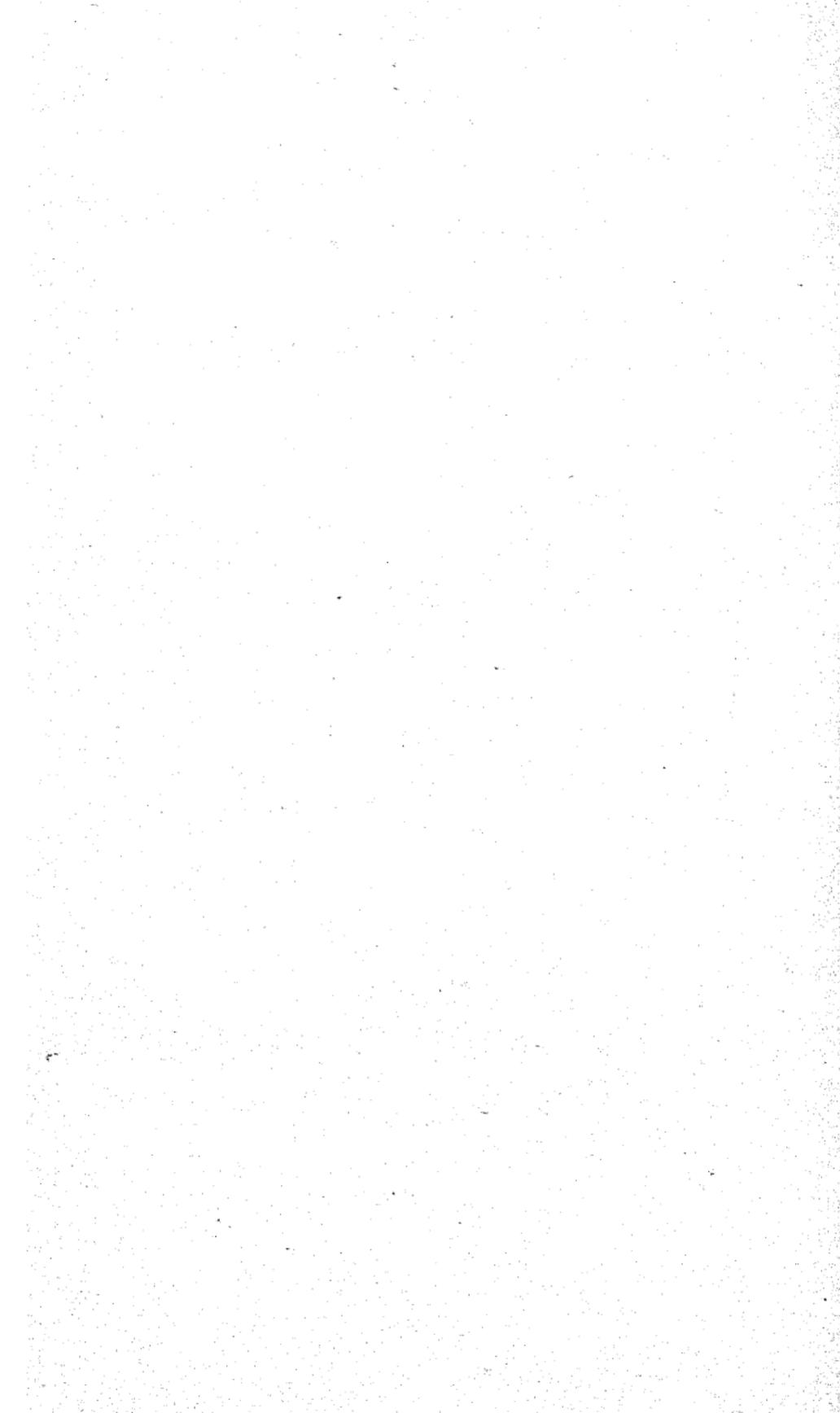
porque si á los veinte años,
verbo en gracia, sale una
con un hijo... es natural,
pero con un padre... ¡nunca!
—Callusté,—dice otra joven
que se coloca en la punta—
y salir con unos padres
que, aunque den una fortuna,
querrán tenerla á una en casa,
y hasta meterla en cintura,
y no dejar que una vista,
si es que se ofrece, *de trusa*,
ni vaya á bailes de máscaras,
ahora que es «la época suya»...
—Pues yo, chica,—dice otra
corista que es andaluza—,
si me encontrara unos padres
con dinero y con *sandunga*,
que me quitaran de estar
pasando en el coro *ducas*,
dando *jipíos* *tó* el año
y cantando estas «obruchas»,
unas veces mal *vestía*
y otras veces bien *desnía*,
por dos pesetas diarias,
no armaría estas *trífurcas*
sino gritaría:—¡Padre!...
como en los dramas se usa.
¡Tener padres de alta *alcuernial*
—¡Querrás decir de alta *alcurnia*.
—¡Güeno! Viene á ser lo mesmo;
padres con *luz*, que es la «pura»...
Ello es que la tal noticia
ha producido disputas,
hablillas, murmuraciones,

esperanzas y repulsas
y que hasta ahora nadie ha dado
con la tiple que se busca.

Manuel Matoses, que tiene
mucha gracia, ¡pero muchal,
con tal motivo, á esos padres
desconocidos pregunta
si lo quieren á él por «hija»,
pues él, si ellos apechugan,
se ofrece á pasar por tiple
y, en fin, ¡hasta á aprender música!

La ocurrencia es ingeniosa,
la proposición es chusca,
pero aquélla última frase
me parece inoportuna.
¡Aprender música! ¡Hombre!
¿Y quieres que te confundan
con una tiple ligera
como algunas que hoy se usan?
O tú estás empecatado,
ó tienes humor de burlas.

Diciembre de 1894.



CURRO VARGAS ⁽¹⁾

I

El año de 1898 terminó, en lo tocante á la vida teatral, con un gran éxito y con el anuncio de un litigio literario-judicial motivado por él.

Los Sres. Dicenta y Paso (D. Manuel) escribieron el libreto de una zarzuela, á que puso la música el maestro Chapí.

Presentada y ensayada la obra en el teatro Parish, fué anunciada con el título de *Curro Vargas*, mani-

(1) Escribí este artículo para *El Libro del Año*, que á principios de 1899, publicó mi buen amigo el ilustrado escritor D. Ricardo Ruiz y Benitez de Lugo.

La enojosa cuestión que me hizo escribirlo, tuvo, por fortuna, pronto y satisfactorio término, cediendo, con acuerdo y desinterés plausibles, los herederos del señor Alarcón, en el mantenimiento del derecho que creían tener.

No obstante, como el asunto interesó al público de modo notable y el caso, en esas ó parecidas circunstancias, pudiera repetirse, no creo inoportuno reproducir este modesto trabajo, que, á falta de otro mérito tiene el de la buena voluntad con que fué hecho, y será, cuando menos, recuerdo de uno de los sucesos teatrales de nuestros tiempos á que prestó atención extraordinaria la opinión pública.

festándose en el cartel que era «un drama lírico en tres actos y en verso, inspirado en una célebre novela española», y el estreno, verificado el día 10 de Diciembre, proporcionó á los autores, realizando las esperanzas concebidas, rica cosecha de aplausos entusiásticos del público y de alabanzas lisonjeras de la crítica.

En medio de tan halagüeño y satisfactorio concierto, resonó una nota triste y desagradable. La célebre novela en que estaba inspirado *Curro Vargas* era *El niño de la bola*, de D. Pedro Antonio de Alarcón, y los herederos de este insigne é inolvidable escritor, cumpliendo voluntades expresamente consignadas por él en su testamento, según unos; recordando deseos suyos manifestados en conversaciones íntimas, según otros, y, en todo caso, atendiendo sólo á respetables estímulos del cariño y de la veneración á su memoria, trataban de conseguir la prohibición de las representaciones de *Curro Vargas*, acudiendo, si necesario fuera, á los tribunales de justicia en defensa de su derecho.

Con este motivo prodújose la confusión natural en asuntos de esta índole, que suelen apasionar á muchos, con más ó menos cantidad de buena fe; y en tanto que unos se ponían resueltamente del lado de los autores de la zarzuela, otros daban la razón toda á los herederos del Sr. Alarcón; y á tales extremos llegaron algunas discusiones, que sólo faltó en ellas negar los unos la existencia de *El niño de la bola*, y afirmar los otros que hasta la música de *Curro Vargas* estaba «tomada» de la novela famosa.

La prensa «tomó cartas» en el asunto, y pocas ve-

ces puede emplearse este modismo con mayor exactitud, porque fueron numerosas las cartas publicadas en los periódicos, referentes á la debatida cuestión, y muy diversas también las opiniones en ellas formuladas, ya espontáneamente, ya respondiendo á las consultas que algunos periódicos hicieron á varios literatos y autores dramáticos de notoria y merecida reputación.

El público extraño á esta clase de debates, que cada noche celebraba y aplaudía más la obra, oía á los unos y á los otros, y se limitaba á lamentar, con razón sobradísima, que por fas ó por nefas se le privara de gustar las bellezas literarias y los primores musicales de *Curro Vargas*, y que el repertorio teatral, tan necesitado de buenas obras, sufriera la pérdida de ésta cuando apenas acababa de enriquecerse con ella.

Pasada la agitación producida en los primeros días por la amenaza de la prohibición y por el anuncio del litigio, más serenos los ánimos y más solicitada la reflexión, ayudada por el estudio desapasionado del asunto, pudo ya formarse juicio más cabal, aceptando en su justo valor datos y razones.

II

Algunas personas que no habían leído las admirables obras del Sr. Alarcón, y otros muchos que habiéndolas leído quisieron, con motivo de la polémica suscitada, recordarlas, saboreándolas de nuevo, fijá-

ronse muy especialmente en aquellos artículos interesantísimos que Alarcón publicó con el título *Historia de mis libros*, y en cuyo prefacio decía que eran «TESTAMENTO literario que pensaba escribir con la religiosa sinceridad correspondiente á toda confesión.»

Y en esa *Historia de mis libros*, en ese «testamento literario» encontraron todos la «opinión más imparcial y justa» referente á lo que era «la cuestión del día», como si por anticipado hubiera querido darla el mismo Alarcón con aquella noble sinceridad, con aquella honrada franqueza que fueron sello de su carácter y norma de su conducta.

Bastó para ello llegar á los párrafos en que el autor de *El niño de la bola* declara cuándo, cómo y por qué escribió esta novela, y detenerse en estas frases, testimonio elocuente de su probidad literaria:

«¡Ya tengo el asunto SIN NECESIDAD DE INVENTARLO. Me basta con «recordar» aquel *drama romántico de chaqueta* que presencié en Andalucía cuando niño...»

Pues precisamente lo «aprovechado» en la zarzuela *Curro Vargas* por sus autores, que, como tampoco necesitan engalanarse con joyas ajenas, también lo han declarado lealmente, es el argumento de *El niño de la bola*, lo que el propio Sr. Alarcón confesó que no le pertenecía por no haber tenido necesidad de inventarlo; y no olviden los que pretenden encontrar diferencia entre «asunto» y «argumento», que *argumento*, según el Diccionario de la Lengua castellana, es *el asunto ó materia de que se trata en alguna obra, como argumento de la Iliada*.

Cualquiera que haya leído una vez siquiera *El niño de la bola*, no habrá dejado de ver que hay en

esta novela, aparte el asunto, algo muy esencial, muy importante, que si se apoya en aquel *sucedido* para desenvolverse, no tiene con él otra conexión, y ese «algo» es la creación verdadera del autor, lo que real é indiscutiblemente le pertenece, y de que no hay tan siquiera vestigio ni recuerdo en la aplaudidísima zarzuela *Curro Vargas*.

El Sr. Alarcón, tenaz en su empeño, ya iniciado en *La Alpujarra* y mantenido en *El escándalo*, de combatir el «naturalismo» y el «racionalismo», como apasionado defensor del «idealismo cristiano», quiso dar el tercer golpe con *El niño de la bola*, «aprovechando como argumento un *sucedido popular*.»

«Escribamos, sí—dice el Sr. Alarcón, después de manifestar que el asunto no le pertenece porque no lo ha inventado,—escribamos, sí, con el título de *El niño de la bola*, una tragedia popular en que haya también su correspondiente cura, pero que no sea jesuíta, ni tan siquiera un teólogo conservador, sino un ignorante cura de misa y olla, muy simpático entre los mismos liberales, y solamente aborrecido por los impíos de profesión, declarados enemigos del género humano. Pongamos enfrente de él á un mal bicho, como hay varios en las cloacas de la sociedad, que por haber nacido pobre y feo, y carecido de familia que le predicara abnegación y paciencia, se ha proclamado antagonista de todo bien, de toda virtud, de toda esperanza, y, por consiguiente, apóstol del ateísmo, de la rebelión y del crimen. Coloquemos en medio una gran soberbia, una pasión desenfrenada, un amor de loco, mezclado con ira, sed de venganza y los más rabiosos celos, al par que ser-

vido por las fuerzas y la arrogancia de un león, y hagamos ver de qué modo tan natural y sencillo esta que llamaré *noble fiera humana* fluctúa y oscila entre los furores de la bestia y las generosidades del ángel, según que suenan en su oído palabras de Dios ó sugerencias del demonio.»

Después de leer estas palabras, ¿quién que no esté sugestionado por opiniones equivocadas ó poco sinceras, quién que no esté ofuscado por prejuicios contrarios á los autores de *Curro Vargas*, dejará de comprender y apreciar lo que en *El niño de la bola* pertenece á Alarcón y lo que no le pertenece, según su confesión expresa?

¿Dónde está en *Curro Vargas* ese conflicto surgido y alimentado por la lucha entre el ateísmo vengativo y la piedad religiosa que toman por campo de batalla el espíritu desequilibrado de aquel loco de amor, de ira y de soberbia?

¿Dónde está en la zarzuela aquel «mal bicho», aquel *Vitriolo*, personaje principalísimo de la novela, aquel «abominable mancebo de botica, deforme y malvado, ateo y perverso, que representa el genio del mal, obstinado en hacer instrumento de sus venganzas al loco enamorado»?

¿Dónde está en la obra recientemente estrenada en Parish, con éxito para algunos imperdonable por lo grande, aquel *Faco Antúnez*, incrédulo y republicano, discípulo de *Vitriolo*, que ofrece, sin embargo, singular contraste con él, no sólo por las ventajas de sus prendas personales, sino muy principalmente por la bondad y nobleza de sus ideas y de sus sentimientos?

¿Quién que mire las cosas con serenidad de juicio y con espíritu imparcial podrá confundir á *Curro Vargas*, vehemente, apasionado, violento, excitado por el despecho, mortificado por la traición, exasperado por los celos, pero discreto, razonador, lógico hasta en sus violencias, con aquel *Manuel Venegas* que desde niño «quedó herido en su sensatez por el sólo hecho de no verter lágrimas al presenciar la muerte de su padre», que comete las mayores excentricidades y locuras, que más que á los impulsos de su soberbia ó de su pasión, obedece á las sugerencias del pérfido amigo ó á las exhortaciones del piadoso consejero, «oscilando hasta el último momento entre los furores de la bestia y las generosidades del ángel»?

Todo el que discurra sin prejuicios ni apasionamientos tendrá forzosamente que convenir en esto:

El *drama romántico de chaqueta*, que Alarcón *no inventó*, está en *Curro Vargas*.

El drama pasional, político, filosófico y religioso, que Alarcón *inventó* y es *su obra*, sin duda la que él no quería ver llevada á la escena, porque no se alterara su «tendencia», esa no está ni podía estar en el celebrado libreto de la nueva zarzuela.

III

Planteadas en estos términos la cuestión, surgen necesariamente algunas consideraciones dignas de atención y de estudio.

¿Es el todo en las obras el asunto?

Quien lo afirme rotundamente sin distinguos ni salvedades, pretenderá mermar la gloria indiscutible de muchísimos escritores eminentes, que todos ensalzamos y veneramos, y muy particularmente la del mismo Alarcón, que en *El niño de la bola*, como en la mayor parte de sus obras, «aprovechó» asuntos, situaciones y tipos que él «no había inventado».

Entre los numerosos artículos publicados en distintos periódicos desde que se hizo pública la amenaza del «pleito literario» que pensaban entablar los herederos del Sr. Alarcón, no es, ciertamente, de los que menos han llamado la atención el que apareció en las columnas de *Vida Nueva* suscrito por D. Aureliano J. Pereira. Pasa este distinguido escritor revista á varias obras del Sr. Alarcón, señalando y anotando asuntos y pormenores de aquéllas que ya se encuentran en otras obras anteriores, y, al referirse á *El niño de la bola*, dice:

«El final, la escena culminante del drama, está en otra novela española, *Vicente y Adela*, de D. Pascual Riego, publicada en Valladolid en 1862, imprenta de D. J. M. Perillán: en esta obrita el baile se celebra en un salón, y hay alguna otra diferencia de detalle; pero, repito, la escena es la misma.»

No hay, sin embargo, necesidad de acudir al testimonio y á las averiguaciones del Sr. Pereira, ni á las de la Sra. Pardo Bazán, ni á las de los Sres. Vicenti y Muruáis y demás que aquél cita como descubridores de obras cuyos asuntos ó incidentes *utilizó* el señor Alarcón para escribir gran parte de las suyas. Atengámonos á su propia declaración en la mencio-

nada *Historia de mis libros*, cuando, después de citar los títulos de muchos de ellos, escribe: «... son también *históricos al pie de la letra* ó los he oído contar á fidedignos testigos presenciales ó los he extractado de documentos incontrovertibles. *Yo soy poco aficionado á INVENTAR HISTORIAS.*»

La confesión es terminante.

Pues bien: por «esa poca afición á inventar historias» sucedió al ilustre autor de *El sombrero de tres picos* lo que él mismo refiere con singular gracejo, y que seguramente sabrán sus herederos y actuales propietarios de su novela *El amigo de la Muerte*.

El asunto de *El amigo de la Muerte*, según dice Alarcón, era un cuento que le contó su abuela paterna y que él amplió, dándole forma novelesca. Algunos años después, un amigo suyo, catalán, le dijo haber visto en el Real una antigua ópera, *Crispino e la Comare*, «cuyo argumento venía á ser *el mismo, mismísimo* de la novela», y como prueba fehaciente, compró el libreto de la ópera y se lo envió.

«¡Figuraos mi asombro!--escribe Alarcón.—¡El asunto de ambas obras no tenía meramente semejanza! ¡Era EL MISMO, con la circunstancia agravante de que la ópera llevaba fecha anterior á mi cuento!... ¡Luego yo había sido el plagiario!...

»Pronto caí en la cuenta de lo que, sin duda alguna, había acontecido: el cuento, por su índole, era popular, y las viejas de toda Europa lo estarían refiriendo, como las de España, sabe Dios desde qué centuria. ¡Al autor de *Crispino e la Comare* se lo había contado su abuela, y á mí me lo había contado la mía!»

Aunque el Sr. Alarcón, á quien su conciencia declaraba inocente de plagio, creyó «caer en la cuenta de lo que, sin duda, había acontecido», estaba en un completísimo error.

Al autor de *Crispino e la Comare* no le había contado su abuela el cuento. En el prólogo de aquel «melodrama fantástico jocoso de Francesco Maria Piave, música de los hermanos Ricci, estrenado en el teatro Gallo a San Benedetto», en Venecia, el 28 de Febrero de 1850, se lee lo siguiente:

«Il libretto, ingegnosa satira ai medici del povero F. M. Piave, é *tesutto sulla vecchia commedia dal titolo Il medico e la morte, ovvero Il dottore ciabattino.*»

De modo que al autor de *Crispino e la Comare* no le había contado su abuela el asunto que «aprovechó» para la ópera, ni era un cuento popular, sino el argumento de una antigua comedia italiana.

Pero aún hay más.

El Sr. Alarcón comenzó á publicar *El amigo de la Muerte* en el número del periódico madrileño *La América*, correspondiente al día 16 de Octubre de 1858, y, por extraña casualidad, á principios de aquel mismo año los Sres. D. José Sanz Pérez y don Ventura Lamadrid arreglaron á la escena española la ópera de los Sres. Piave y Ricci con el título *Don Crispín y la Comadre*. Los ejemplares de este arreglo, que corren impresos—Cádiz, imprenta de la *Revista Médica*, 1858,—llevan al frente la nota de los artistas que lo estrenaron, y la aprobación de la censura en los siguientes términos:

«Habiendo examinado este melodrama, no hallo inconveniente en que su representación se autorice.

—Madrid 16 de Abril de 1858.—El censor de teatros,
ANTONIO FERRER DEL RÍO.»

Don Pedro Antonio de Alarcón no tendría noticia del arreglo de *Crispino e la Comare* hecho, autorizado y representado en el mismo año en que se publicó su novela en *La América*, y es de creerlo así por lo que dice en «la historia de sus libros»; pero cuando tuvo noticias de la ópera anterior á su cuento, ni retiró de las librerías *El amigo de la Muerte*, ni dejó de hacer nuevas ediciones cuando le convino, ni encargó á sus herederos que eliminaran aquel libro de la colección de sus obras, y con el mismo, mismísimo argumento, ni la ópera perjudicó á la novela, ni ésta causó á aquélla daño alguno, ni hubo «pleito literario», ni anduvieron en danza jueces ni gobernadores.

IV

La Ilustración Española y Americana, deseando dar á sus lectores algo más que noticias de un asunto que al público interesó excepcionalmente, solicitó la opinión de un ilustre literato y el parecer de un eminente jurisconsulto, que en sendas cartas, demostrando el uno su vasta erudición y el otro sus profundos conocimientos jurídicos, convinieron perfectamente en lo que constituye el verdadero fondo de la cuestión.

El Sr. Valera dice: «Por todo lo expuesto, y por muchísimo más que pudiera añadir si no temiera

fatigar á usted y hacer interminable esta carta, es infiere que el plagio, llamémosle así, entendido de cierta manera y *sobre todo confesado*, es culpa muy común, rara vez mortal, venial casi siempre, *en no pocas ocasiones acto benéfico y laudable.*»

El Sr. Silvela dice: «Donde hay aprovechamiento de *una forma literaria construída por otro* hay usurpación, que la ley puede perseguir; donde sólo se advierte imitación del pensamiento de la idea con elaboración de formas diferentes, puede haber plagio, pero no hay reivindicación legal posible».

Téngase en cuenta que tanto el Sr. Silvela como el Sr. Valera hablan en términos generales, y refiriéndose á *asuntos originales*, no á argumentos que los mismos autores de las obras declaren «no haberlos inventado».

No es ocasión ésta para traer á cuento el «derecho de acesión» como medio legítimo de adquirir, ni hay para qué renovar la antiquísima querrela de los Apuleyanos y de los Sabinianos sobre si el dueño de la primera materia con que se ha hecho un objeto tiene derecho á su propiedad, ó si corresponde ésta al que lo ha hecho, aunque á este segundo parecer inclináronse siempre los legisladores. La propiedad intelectual es distinta de la propiedad material por su índole, por sus consecuencias y aun por las leyes que á una y á otra rigen; y si la segunda tiene marcadas limitaciones conocidas por consideraciones á la utilidad pública, muy señaladas y no menos conocidas las tiene la primera por respetos artísticos y por conveniencias de pública cultura.

La propiedad literaria debe ser una propiedad,

como quería Alfonso Karr; pero debe serlo para librarla de rapaces explotadores, para defenderla de especuladores mercantiles que sacrifican el ingenio de los demás en aras de su codicia y de su particular interés, no para poner trabas al talento y diques á la inspiración, acotando el terreno que á todos pertenece para crear injustificados monopolios.

Si esta absurda teoría hubiera tenido siempre fuerza legal, la inmensa mayoría de las obras que admiramos en todas las literaturas no existiría. Para no importunar con numerosas citas recordaremos únicamente lo que dijo Goethe refiriéndose al *Fausto*, su obra inmortal, según lo repite M. Polt en su libro *Les 36 situations dramatiques*.

«DEBO LA INTRIGA Á CALDERÓN, la visión á Marlowe, la escena del lecho á *Cymbeline*, la canción ó serenata á *Hamlet*, el prólogo al libro de *Job*.»

Con esta franca declaración de Goethe hubiera bastado para que el inmortal autor de *El mágico prodigioso* ó sus herederos hubieran pedido á la autoridad gubernativa ó á la judicial la destrucción del *Fausto* y el castigo de su autor, si hubieran vivido en estos tiempos.

Y sin embargo...

Oigamos lo que dice el Sr. Menéndez y Pelayo, refiriéndose á este asunto, en sus «conferencias» sobre *Calderón y su teatro*:

«Por lo demás, artísticamente considerado (y aunque nos duela), me parece una profanación comparar *El mágico prodigioso* con el primer *Fausto*. ¿Qué tiene de admirable *El mágico prodigioso*? Lo que Calderón «tomó» de la leyenda: el pacto diabólico, la conver-



sión medio filosófica de Cipriano y el martirio de los dos amantes. Absolutamente nada más. ¿Y qué tiene de malo *El mágico prodigioso*? Casi todo lo que Calderón puso de su cosecha hasta hacer de *El mágico* una comedia de enredo, llena de embrollos y lances que sientan bien en *Casa con dos puertas*, pero que están fuera de su lugar en un drama teológico. Un asunto admirable y hermoso queda reducido á una comedia de costumbres del siglo xvii (aunque la escena pase en los primeros siglos de la era cristiana)...»

¿Qué hubiera sucedido si los herederos de Calderón hubiesen podido destruir la obra de Goethe, por haber-este «aprovechado el asunto» de *El mágico prodigioso*? Que se hubiera perdido un poema sublime para que hubiera quedado una comedia mala (1). ¿Y si ésta hubiera sido también excelente? Pues que, en vez de dos obras dignas de la admiración de todos, sólo hubiera quedado una; que, en vez de brillar dos luces iluminando el espíritu humano, sólo brillaría una, la primera, teniendo que apagar la otra, aunque ésta fuera, como es, más hermosa y más esplendente.

Bendigamos á la Providencia, que no lo ha consentido, y dejemos la ingrata tarea de intentarlo á los que pretenden ejercer el «oscuro» oficio de *apagaluces*.

(1) No hay para qué recordar que con esa prohibición se hubiera perdido también la obra maestra de Carlos Gounod.

V

Si en cuanto al asunto de *Curro Vargas* nada hay que agregar, ¿gestará el fundamento de ese «pleito» que se anuncia en la identidad de la forma, de aquella forma admirable de *El niño de la bola*, por la que insignes individuos de la Academia Española calificaron esa novela como la más literaria y artística de su preclaro autor?

Aquí podemos repetir también palabras del mismo Alarcón, cuando hablaba de la absoluta semejanza de *El amigo de la Muerte* y *Crispino e la Comare*: «Excusado es decir que entre la obra lírico-dramática y la novela se notan sobradas diferencias externas».

No llevaré mi argumentación en este punto al extremo que el inolvidable maestro D. Francisco Asenjo Barbieri llevó la suya en defensa D. Ventura de la Vega, cuando este aplaudidísimo autor fué tachado de plagario y de haber «calcado» la zarzuela *El Marqués de Caravaca* en la comedia *vaudeville* de Scribe, *Le nouveau Pourceaugnac*. El popular autor de *El barberillo* sostenía con su autoridad y su saber que una zarzuela española escrita en verso, con notables variantes en la proporción de las escenas y en la importancia de los tipos, y dispuesta para ofrecer al compositor importantes situaciones musicales, era «cosa muy diferente» de un *vaudeville* escrito en prosa y en el que la música juega papel in-

significante, aunque el asunto de ambas obras sea el mismo. ¿Qué hubiera dicho Barbieri si hubiera sabido que hay quien supone que se puede «calcar» una zarzuela en una novela ó en un cuento?

La forma teatral es de todo punto distinta de la forma novelesca. Por eso muchas, muchísimas novelas excelentes, han sufrido «tremendos fracasos» al ser trasplantadas á la escena, ya por carecer de «condiciones teatrales», ya por ser convertidas en obras dramáticas por manos inhábiles ó inexpertas. *Don Quijote y Gil Blas de Santillana* nunca «resultaron» sobre las tablas de los escenarios. Afamados novelistas han sido silbados como detestables autores dramáticos, y, en muchas ocasiones, para llevar la novela al teatro ha sido indispensable la colaboración de autores duchos en el manejo de los resortes escénicos y concedores de los recursos y hasta del lenguaje teatral.

¿Qué tiene que ver la forma de *Curro Vargas* con la de *El niño de la bola*? La marcha del asunto, la distribución de los actos, la disposición de las escenas, la preparación de las situaciones dramáticas y musicales, los diálogos, los *cantables*, los agudos chistes, y los hermosos pensamientos engarzados en una versificación limpia y brillante..., todo ello es obra exclusiva y propia de los autores de la zarzuela, que sin el menor reparo han podido, y pueden, recoger como suyos los entusiásticos aplausos con que celebra el público bellezas de concepto y primores de forma que «han tenido necesidad de inventar».

VI

Cuentan que D. Francisco Camprodón, el aplaudido autor del libreto de *Marina*, dedicó á una señora marquesa una comedia que el ingeniosísimo Narciso Serra había traducido del francés, y que éste, al tener noticia de ello, escribió la siguiente conocidísima redondilla:

Si la comedia es francesa
y es mía la traducción,
¿qué dedica á la Marquesa
el señor de Camprodón?

Si el asunto de *El niño de la bola* manifiesta el Sr. Alarcón que no lo ha inventado él; si lo demás que es suyo en la novela no lo han tomado los autores de *Curro Vargas*, y la forma teatral y literaria de esta obra lírico-dramática nada tiene que ver con la novela..., ¿qué es lo que queda de toda esta cuestión, de toda esta algarada que se ha movido en el mundo literario, amenazando seguir en los centros judiciales?

¿Que con un asunto «que no es de nadie» se ha hecho una hermosísima novela y una zarzuela excelente, avalorada por la inspiración del insigne maestro Chapí, que ha conseguido un nuevo y señalado triunfo y que no puede ni debe ser perjudicado?...

Pues mejor que mejor.

Hoy, que tanto se habla de la necesidad de rege-

nerar el teatro, de llevar algo bueno y algo decoroso á la escena, no parece que debe estorbar una «zarzuela grande» en que hay arte, y hay literatura, y hay algo de «eso» que todo el mundo pide y que el público acoge con fruición, premiándolo con sus aplausos.

¿Que con este motivo se recuerda una novela famosa y se rinde tributo de admiración á la memoria de un escritor eminente, que figura con justos títulos, por sus muchos merecimientos, en el número de nuestras glorias literarias?...

Pues mejor que mejor... que mejor.

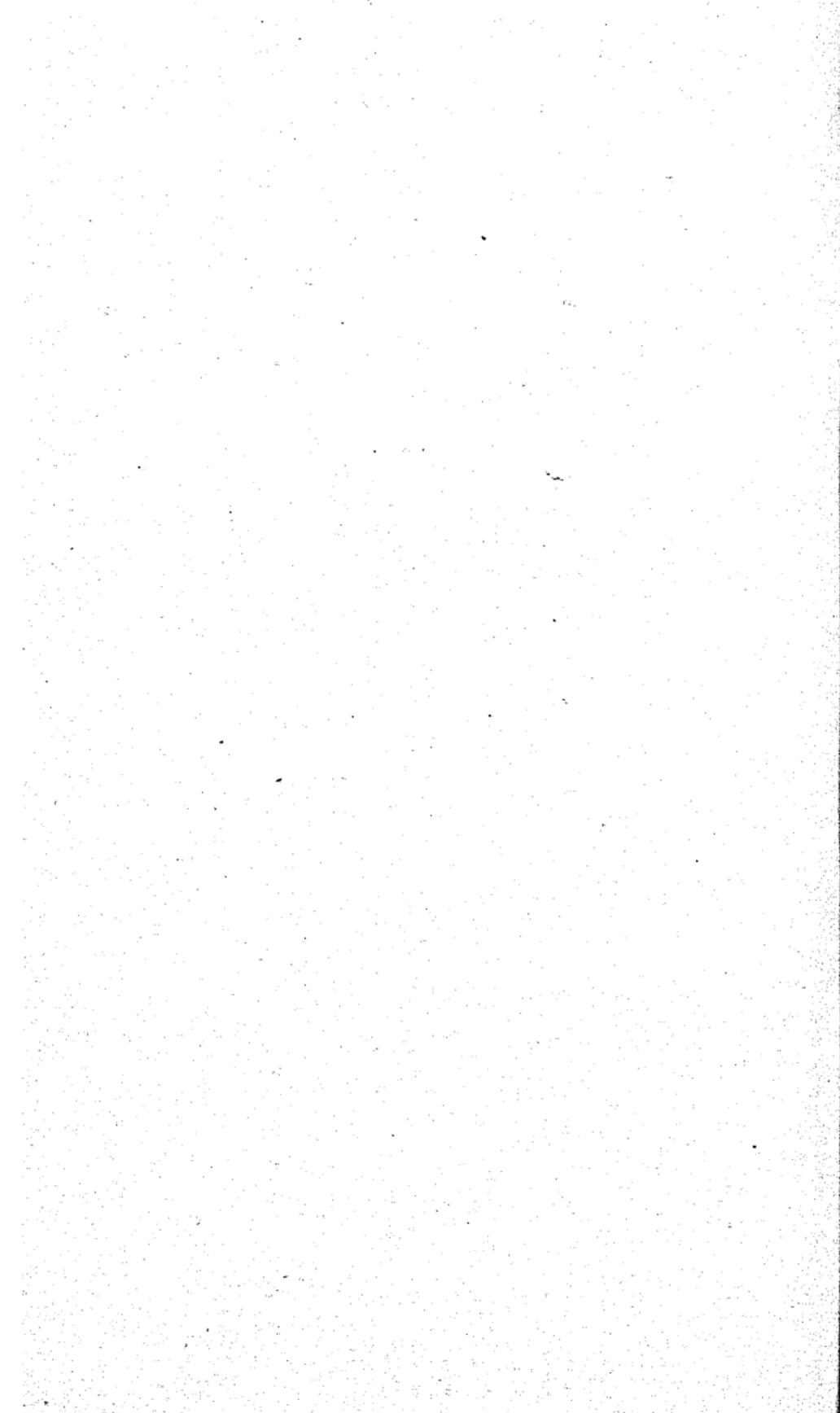
Los herederos de aquel ilustre ingenio, cuyos intereses no se perjudican, y acaso se favorezcan, debieran sentirse ufanos al ver que, aun después de muerto, puede aquél contribuir, en cierto modo, á la regeneración de nuestro teatro nacional, y al ver que su nombre se recuerda y ensalza por todos, no dando ocasión á que su memoria sea traída y llevada en violentas polémicas, acaso con menos respeto del que merece.

Los muertos ilustres, como Alarcón, deben ser venerados y enaltecidos y respetados siempre; pero los vivos que también trabajan y se afanan para lograr, de igual modo que aquéllos, fama y provecho, también merecen alguna consideración y algún respeto; no sea necesario repetir estos versos que el ilustre Revilla escribió en su poesía *Dudas y tristezas*:

.....

 ¡Siempre laureles al muerto,
 Y siempre espinas al vivo!

¿Es que ante la eternidad
Cede la humana malicia?
¿Empieza allí la justicia,
O acaba allí la verdad?
Nada en el mundo me asombra
Como estos juicios inciertos:
¿Consistirá en que los muertos
No hacen á los vivos sombra?



LA GRRRRRANDE RUE (1)

Queridos CHUECA y VALVERDE:
me sofoca la emoción
y estoy pálido, convulso,
sin alientos y sin voz.

Y me hallo tan trastornado
¡mon Dieu! que ni acierto hoy
á hacer la «revista cómica»,
cumpliendo mi obligación.

(1) El celebrado autor cómico francés M. Maurice Ordonneau hizo un «arreglo» de *La Gran Vía*, que fué estrenado en el teatro *Olimpia* de París, el 25 de Marzo de 1896, logrando algunos centenares de representaciones. La gracia y el talento de Mlle. Micheline, que era á la sazón la «estrella» de aquel teatro y sobre todo la música inspirada, alegre y juguetona de mis compañeros Chueca y Valverde, contribuyeron á aquél éxito.

Con este motivo publiqué en *El Liberal* estos versos, aprovechando la ocasión para «bromear un poco» con las repetidas *planchas* que por aquella época, hizo el Reverendo general Azcárraga, al conceder una cruz á Chueca, como autor de la *Marcha de Cádiz*, que por entonces era «himno nacional», olvidando á Valverde su colaborador, y concediendo luego otra cruz á Valverde, con olvido de Javier de Burgos, autor del libro y creador de la «situación» que daba carácter al número musical. Burgos, con mucha gracia, se apresuró á parar el tercer golpe, renunciando al honor de la cruz tercera de aquel «calvario» cómico-lírico-patriótico-ministerial.

En fin, que estoy «conmovido»,
lo confieso con rubor,
y creo que no es la cosa
para menos... ¡Digo yo!

Aquella «feliz» GRAN VÍA,
que hice con vosotros dos
y va recorriendo el mundo,
de la suerte por favor,

al compas de vuestra música,
que todo el mundo aplaudió,
porque es su mayor encanto
y es su mérito mayor,

en París se encuentra ahora
donde «arregladita» *ad hoc*,
la han estrenado en *Olimpia*
con *o-limpieza* y primor.

¡Qué orgullosos y contentos,
dándose allí un pisto atroz,
estarán *la pauvre fille*,
les trois rats, *l'Elysseo*,

le Chevalier de la grace
(que allí es «de industria», ¡qué horror!)
la faubourg du Pacifique
y *l'oncle Xindamál*... ¡Oh!

Por el éxito obtenido,
según me dicen, os doy
la enhorabuena y os juro
que es de todo corazón.

Vuestra música ha causado,
como al público español,

al público parisiense
entusiasta admiración,

y todos han convenido,
aplaudiéndoos «con furor»,
en que es muy bonita y tiene
toda la gracia de Dios.

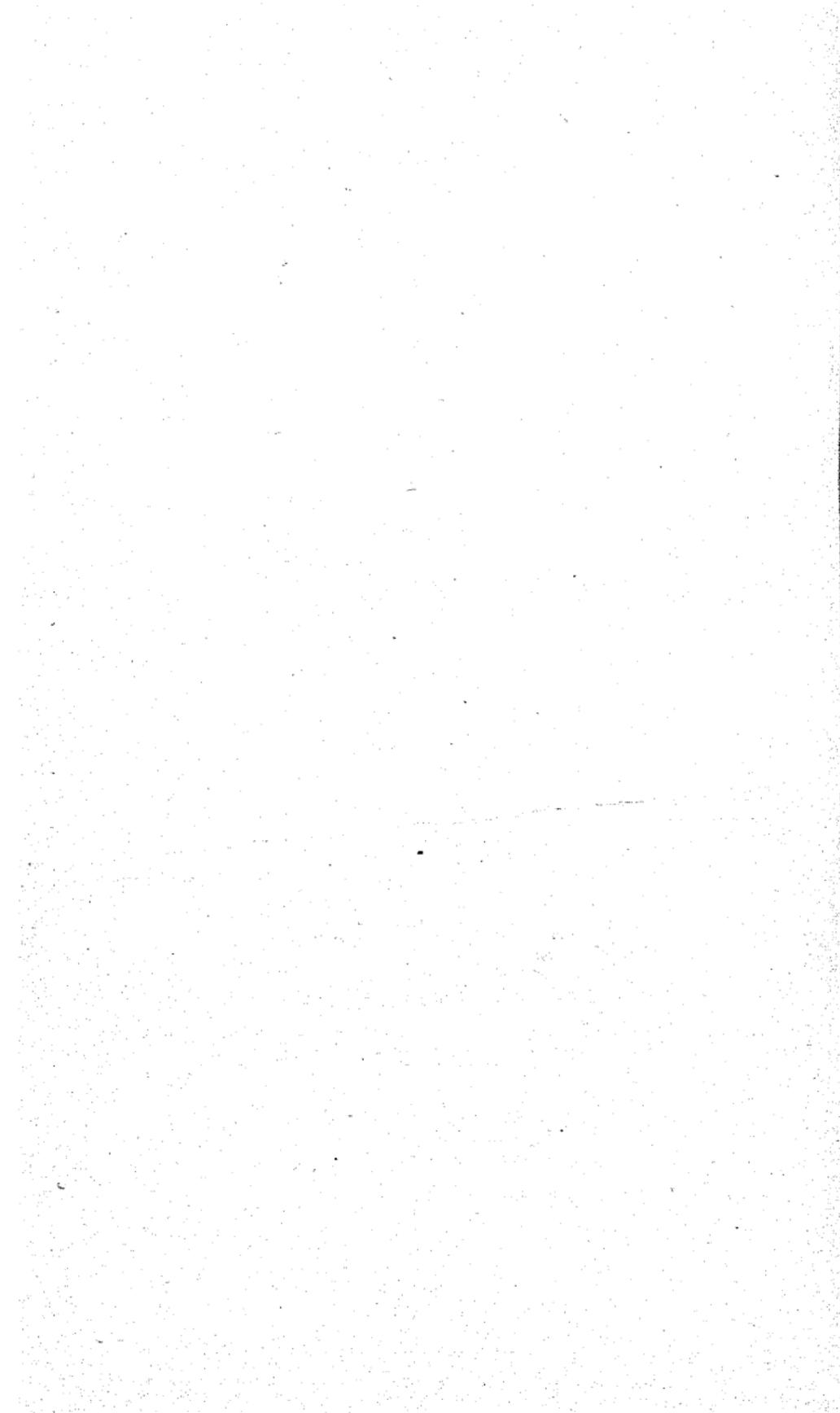
Mas si le ocurre al ilustre
Ministro del Interior
ó al de *Affaires Etrangères*,
còmo á Azcárraga ocurrió,

daros por aquella música
una condecoración
de Caballeros... de gracia
ó de la Legión de Honor,

yo no me quedo sin otra,
y aquí ya, por sí ó por no,
desde ahora pido la mía
para que no haya omisión.

Aunque, por ser en *Olimpia*
donde la obra se estrenó,
con un *calembourg* respondan
al saber mi petición

y me contesten: *Olimpiate...*
que *vous étés d'œuf*, gachó.
(Escribase *gacheau*
para mayor perfección.)



LOS «LIBRETOS» DE LAS ÓPERAS

Con motivo del estreno reciente de la ópera *Marcia* (1), cuyo éxito no ha correspondido, cuanto era de desear, á los lisonjeros augurios hechos por los que conocían la obra, ni ha satisfecho las esperanzas de los que sueñan con el arraigo en nuestra escena de la *ópera española*, el maestro compositor, en quien los más reconocen cualidades y merecimientos estimabilísimos, ha sido juzgado con más ó menos blandura; pero sobre el desdichado libretista han caído todos despiadadamente, achacándole la parte mayor y más decisiva de la responsabilidad del lamentable fracaso.

Y sin embargo...

No pretendo exculpar en esta ocasión al libretista, ni defender un libreto que no conozco siquiera: intento sólo llamar la atención de los severos censores,

(1) Música del maestro D. Cleto Zabala, libreto de D. Gonzalo Cantó. Esta obra, que obtuvo el premio en «un concurso de óperas», fué estrenada en el teatro de los Jardines del Buen Retiro el 24 de Agosto de 1901.

para que, en todos los casos, tengan en cuenta las «circunstancias atenuantes» que deben figurar en el Código de la crítica, y aplicarse con toda la mayor benevolencia al dictar un fallo condenatorio contra *cualquier* libreto de *cualquier* ópera.

Hoy, cuando se anuncia la próxima aparición de una verdadera «racha» de óperas españolas, (1) cuyos libretos han sido escritos por muchos de nuestros más celebrados autores cómicos y dramáticos, esta humilde advertencia mía, sobre no ser del todo inoportuna, podrá servir acaso para prevenir y evitar injustos rigores.

El libretista de ópera tiene para su trabajo campo tan estrecho, medios tan reducidos y obligaciones tan forzadas, que acaso la independencia de su inspiración más daña que favorece al músico, quedando por ello colocado en puesto inferior y tan poco favorable y airoso, que cuanto más brillante y extraordinario es el éxito del compositor, tanto más se obscurecen y anulan la personalidad y el nombre del libretista.

En un periódico que se publicaba á mediados del siglo xviii, *El Pensador*, tratando de la ópera, decíase

(1) Publiqué este artículo en *EL LIBERAL*, en *Barcelona*, en Septiembre de 1901, cuando se anunciaba la próxima inauguración del *Teatro Lírico*, de Madrid, destinado á realizar una generosa tentativa más en favor de la Ópera española, contando para ello con numerosas obras de insignes maestros, cuyos libretos habían sido compuestos y escritos por autores y literatos tan aplaudidos y notables como Ramos Carrión, Dicenta, Cavestany, Fernández Shaw, los hermanos Quintero, y algunos otros.

lo siguiente: «La ópera, señor mío, no es espectáculo regular. Los italianos, sumamente aficionados á la música, han inventado este espectáculo para deleite del sentido con sacrificio de la razón. Queriendo representar una acción toda en canto, les ha sido preciso pasar muchas inverosimilitudes y extravagancias, que el juicio condena y repugnan al buen gusto...

»Como este espectáculo se destina con particularidad al placer de los sentidos y no del entendimiento, se llevan toda la atención la música y las decoraciones; y apenas el drama tiene en ellas parte alguna...

»El célebre abate Metastasio dedicó, por desgracia, sus grandes talentos á este trabajo, para que hubiera sobrado cualquier poeta vulgar, poniendo mala poesía en piezas que no podían ser buenas y trabajo no digno de sus grandes versos.»

Un poco exagerado resulta el crítico del *Pensador* al juzgar «la Ópera», pero téngase en cuenta la época en que escribía.

Sin embargo, el contraste que de sus palabras resulta debe fijar la atención de los censores rígidos. El nombre de Metastasio, como poeta excelente, como admirable autor de «libretos de ópera», ha pasado á la posteridad: en las *Celebridades musicales*, por Arteaga, dedícase extenso espacio á su biografía, colocándolo entre los más afamados compositores italianos, «aunque no escribió música alguna; pero teniendo en cuenta que con la nobleza de su estilo, el carácter lírico de sus obras y la armonía de su versificación, contribuyó en mucho al progreso artístico de la ópera italiana.»

El nombre del poeta «quedó». ¿Quién recuerda los nombres de los compositores que pusieron música á sus obras? Caldara, Vinci, Conti, Hasse, Bonno, Auletta... Ni aun el autor de las *Celebridades musicales* los cita, al hablar de él, y hay que buscarlos en las portadas de las obras de Metastasio, ó en los libros de minuciosos investigadores musicólogos, como Fétis y Clément.

En cambio, cuando se aplaude y aclama, por ejemplo, á Rossini, á Bellini, á Verdi, á Meyerbeer, á Mozart, ¿quién trae á la memoria, quién sabe siquiera los nombres de los libretistas que escribieron *El Barbero, Norma, Aida, La Africana* y el *D. Juan*? Y entre ellos los hay, sin embargo, tan apreciables como Piave, que era «un especialista en el género», y como Scribe, cuya reputación como autor cómico es universal.

Sus nombres han corrido la misma suerte que el del libretista que escribió el *Guillermo Tell*, cuyo libreto se califica de *calamidad* en la citada obra de Arteaga, «no sólo por atentarse en él desde la verdad histórica hasta la verdad artística, sino por estar desprovisto de aquel interés que debía ser el fundamento del de la obra.»

A pesar de ello, *Guillermo Tell* obtuvo brillante éxito, como lo han obtenido otras muchas óperas, cuyos libretos no son ciertamente menos *calamitosos* que el de *Guillermo Tell*.

—

Antes que Metastasio, el célebre Apóstol Zeno fué considerado como el primer poeta lírico de Italia.

«Las óperas, á fines del siglo xvii, dice Morelli, no eran más que bufonadas extravagantes sin composición y sin estilo. Zeno llevó á la ópera, con forma más estudiada, intrigas mejor desenvueltas y más razonables. Aplausos unánimes le probaron que emprendía un buen camino, cuando en 1695 hizo representar *Gl'Inganni felici*, seguido en 1696 de *Temístocle*.» (1)

Uno de los libretos de Zeno, que á los compositores ha debido parecer excelente para inspirarse y para hacer una buena ópera, es, sin duda alguna, el de *Méropé*.

Ateniéndonos á los datos del *Dictionnaire lyrique* de Clément, pusieron música al libreto de *Méropé* nada menos que los siguientes compositores: Bioni, Alberti, Caldara, Treu, Finazzi, Lotti, Menaghetti, Porta, Vinci, Vivaldi, Gasparini, Predieri, Orlandini, Giacomelli, Terradeglias, Sciroli, Scarlatti, Graun, Gassmann, Latilla, Sala, Poissol, Nasolini, Bianchi... y hasta un señor Pérez, cuya ópera se representó en Ginebra en 1751.

Y nada... de esas *veinticinco* óperas escritas con tan apreciado libreto ni una sola ha quedado: las tragedias que con el mismo asunto escribieron Maffei, Voltaire y Alfieri tuvieron más fortuna.

O el compositor tiene que sujetar su inspiración al pensamiento del poeta y á la forma que éste ha dado á su obra, y toda sujeción es enojosa, ó el poeta

(1) *Gl'Inganni felici*, con música de Pollarolo, se estrenó en Venecia. *Temístocle*, con música de Manelli, en Florencia. A este último libreto pusieron también música Ziani (Viena, 1701), Chelleri (Padua, 1720) y Caldara (Viena, 1736.)

tiene que someterse á las exigencias y á los caprichos del músico, y toda sumisión es humillante. La perfecta identificación del poeta y del músico es tan difícil, que casi puede realizarse sólo siendo á la vez poeta el músico.

Eugenio de Mirecourt, en sus *Contemporáneos*, refiriéndose á los libretos de Scribe, dice:

«Sus óperas, cómicas ó no cómicas, ofrecen un estudio divertido, desde el punto de vista del arte serio.

»Mal hará el que imagine que la poesía y la música, esas dos armoniosas hermanas, marchan en perfecta armonía.

»La música ejerce sobre la poesía un despotismo indigno, la maltrata, le corta las alas, la destroza á golpes de corcheas y semicorcheas, de manera que la infeliz se ve obligada á emprender la fuga y á dejar el puesto á la vil prosa rimada, que se adorna con sus despojos y se parece á una bruja del Macbeth disfrazada con el ropaje de una musa.

»Esta es la razón de que los verdaderos poetas no se entiendan jamás con los músicos. Estos necesitan un prosista que, con el auxilio de un diccionario de la rima, corte y haga y deshaga á la medida de su capricho y se prosterne humildemente ante sus exigencias».

Mirecourt, por si alguien tacha sus palabras de exageradas, refiere algunas curiosas anécdotas, que las confirman.

Un día Meyerbeer manifestó á Scribe, que en de-

terminada situación de la ópera que componía, era «imprescindible» una romanza.

—Bien, respondió Scribe.—¿Qué ritmo debe tener?

—Quiero unas cuartetas de ocho sílabas.

Scribe hizo la letra de la romanza y se la envió al maestro, quien se la devolvió inmediatamente con una carta en que le decía:

«Esa forma métrica es *absurda*: necesito versos de diez sílabas».

El poeta rehizo la romanza y volvió á rehacerla una vez, dos, diez veces, hasta que, al cabo de una semana, Meyerbeer le dijo:

—Pero ¿de dónde diablos saca usted que en esa situación es «imprescindible» una romanza?

—¿Yo? De ninguna parte, usted me lo exigió...

—¿De veras? Pues si es así, *nos hemos equivocado*.

En otra ocasión Meyerbeer encontró á Scribe en el *boulevard* de los Italianos, y cogiéndose de su brazo, le dijo:

—Ayer se me ha ocurrido una idea magnífica.

—¿Para nuestra ópera?

—Para nuestra ópera.

—Sepamos la idea.

—Quisiera reunir en el cuarto acto á todos los personajes para hacer un soberbio «septimino».

—Pero eso es imposible—contestó Scribe aterrado.—Los tres primeros actos están concluidos y una situación como esa necesita estar bien preparada de antemano.

—Sin duda; es un gran trabajo; lo comprendo; pero *el resultado* será admirable; ¡un septimino! ¡un septimino!

—Sea—dijo Scribe suspirando;—yo lo arreglaré. Mes y medio tardó el poeta en aquella ingrata y penosa labor, y cuando ya se felicitaba por haberla acabado con el posible acierto, recibió un aviso urgente de Meyerbeer en que sucintamente le decía:

«Lo he reflexionado bien y el septimino en el cuarto acto *no resulta*: prefiero un gran monólogo.»

Scribe vaciló entre la idea del suicidio y la del homicidio.»

Los demás compositores atormentaban á Scribe de igual modo con sus extravagancias. Auber le cortaba una estrofa, dejándola ininteligible: Boïeldieu invertía el orden de los consonantes y hacía aullar la prosodia: Herold alteraba las palabras, destruyendo medida y cadencia, y Carafa, revolucionariamente añadía ó quitaba sílabas á los versos.

Hasta la Srta. Luisa Bertin se permitía hacerle «cojear» unos dísticos.

Algunos años después, teniendo en el piano el libreto de *Esmeralda*, la Srta. Bertin pretendió tomarse igual licencia, pero un rugido del león literario apagó sus notas y heló sus acordes. La insigne compositora comprendió que no podía tratarse la poesía de Víctor Hugo como los versos de Scribe.

Víctor Hugo, el gran poeta francés, como libretista de ópera no creo que sea muy generalmente conocido.

Esmeralda, ópera en cuatro actos, inspirada en su famosísima novela *Nuestra Señora de París*, escrita

por él en admirables versos y puesta en música por una compositora de indudable mérito, la Srta. Luisa Angélica Bertin, hija del fundador del *Journal des Débats* y hermana del celebrado pintor paisajista, del mismo apellido, fué estrenada, con un *succès d'estime*, en la Academia Real de Música, el 12 de Noviembre de 1836.

Clément, en su *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras*, dice: «El pensamiento de «sacar» un libreto de ópera de la novela *Nuestra Señora de París* no fué acertado ni dichoso. *Los versos del gran poeta no son favorables al desenvolvimiento indispensable del discurso musical en la escena y en la orquesta.* La música ha parecido bien hecha, pero demasiado ruidosa y desprovista de imaginación. Esta ópera «cayó» inmediatamente.»

También en España han escrito, antes de ahora, libretos de ópera autores y poetas de gran talento y merecida reputación.

El ilustre Moratín compuso el libreto de una ópera española, *La Conquista del Perú*, que puso en música el maestro D. Miguel López Remacha (1).

Larra, el famoso *Figaro*, en el apogeo de su celebridad, escribió el poema de una ópera en tres actos; titulada *El rapto*, cuya música compuso el maes-

(1) No tengo de esta obra más noticia que la que da Peña y Goñi, refiriéndose á Soriano Fuertes; pero puede suponerse lo que sería, cuando ni ha quedado memoria de ella, ni se ha conservado el libreto, que yo sepa, con ser obra de poeta tan eminente.

tro D. Tomás Genovés y se estrenó en el teatro de la Cruz el 16 de Junio de 1832, Peña y Goñi, en su libro *La ópera española*, al dar estas noticias, agrega: «El éxito no correspondió á las esperanzas de los aficionados y como si la lengua española ejerciera una especie de *jetatura* sobre los maestros que elegían el idioma patrio para la composición de sus óperas, la ópera fué juzgada mezquina y sin condiciones de vitalidad.»

Vega, el insigne D. Ventura de la Vega, concedor como pocos de los «resortes teatrales», poeta y versificador notable, aplaudido y celebrado por sus obras originales y por sus felicísimos arreglos, «refundió» una obra popularísima, *El Diablo predicador*, haciendo un libreto de ópera semi-seria, á que puso música el maestro Basili, y se cantó en el teatro de la Cruz el 4 de Marzo de 1846. Esta obra agradó. En el *Semanario Pintoresco* quedaron noticias del estreno en estas frases, que contrastan con las copiadas del Sr. Peña y Goñi: «En el teatro de la Cruz se representó la nueva ópera *El Diablo predicador*, música de D. Basilio Basili y letra del Sr. D. Ventura de la Vega. Esta composición ha gustado mucho, luciendo en ella sus facultades, como caricato, el Sr. Salas, para quien fué compuesta expresamente la ópera. La novedad introducida, si no por primera vez, á lo menos más completamente que otras ocasiones, de la letra en español, ha merecido el elogio de todos los inteligentes; y según la maestría con que ha desempeñado este trabajo el Sr. Vega, no es aventurado asegurar que la lengua española se presta al canto tanto como la italiana.»

No obstante éxito tan lisonjero, no sé que el ilustre D. Ventura volviera á escribir libretos de ópera; lo que sí sé es que nadie volvió á acordarse de la ópera del maestro Basili ni del libreto hecho con tanto arte por el autor de *El hombre de mundo*.

Es indudable: no hacen falta Metastasio, ni Zeno, ni Victor Hugo, ni Scribe, ni Moratino, ni Figaro, ni Vegas, para escribir libretos de ópera que un Piave puede hacer con mayor fortuna. Lo importante es que el compositor sepa «buscarse y prepararse» situaciones musicales y que con su inspiración y su saber logre halagar los sentidos del público, como dice *El Pensador*, dejando la satisfacción del entendimiento para el drama, para la comedia y aun para la zarzuela, en que la parte hablada da mayor importancia al trabajo literario.

Nada de esto quiere decir por de contado que los libretistas de ópera tienen que ser necesariamente malos, sino que con dificultad, podrán ser alguna vez enteramente buenos.

El ilustre D. Leandro Fernández de Moratín, el autor insigne de *El Café*, no era partidario de la Ópera á lo menos como en sus tiempos estaba el género. En unos apéndices á su *Viaje de Italia*, refiriéndose á *La Mérope*, ópera, dice: «Ya se supone que no debía parecerse á la del Maffei. ¿Para qué? La música y

el sentido común están reñidos mucho tiempo há.» (1)

Sin embargo, en el mencionado *Viaje de Italia*, escrito en los últimos años del siglo XVIII y publicado en el tomo II de sus *Obras póstumas*, editadas por el Estado en 1867, Moratín se lamenta de que «la música tiraniza el teatro; la poesía, envilecida y esclava, se mira como una parte accesoria y de menos valor»; y después de indicar lo que en su sentir debería ser la música teatral, coincidiendo con lo dicho por Gluck en el prólogo-dedicatoria de su *Alceste*, termina con estas frases, que brindo á los entusiastas partidarios de Wagner:

«¿Qué importa que haya en tales pasajes variedad, novedad, osadía, invención, si no hay asomo de verosimilitud en nada; si el músico destruye las fatigas del poeta; si toda la ilusión teatral desaparece al sonar la orquesta... Quizás llegará el día en que alguno de aquellos grandes hombres que el mundo produce de tarde en tarde, prescindiendo de la costumbre de los ejemplos, de los principios establecidos, sepa levantarse sobre los demás, y dando á la música un nuevo carácter, la reconcilie con la naturaleza, de que hoy se aparta, y reduzca á la práctica lo que hasta ahora no ha pasado de mera especulación; pero, ¿cuándo llegará este día? La corrupción general de las artes no da lugar á creer que se verifique muy presto.»

(1) Téngase en cuenta que esa *Mérops* de que con tanto desdén habla Moratín es la de Apóstol Zeno, de que más arriba queda hecha mención, como obra de uno de los más celebrados poetas italianos de los siglos XVI y XVII, elegida por veinticinco compositores como «libreto» apropiado para hacer una buena ópera.

Casi un siglo después que Moratín escribiera esas palabras, M. Eduardo Schurel, en su importante obra *Le drame musical*, 1875, tomo I, dedicada principalmente á ensalzar «la gran obra y la gran idea de Ricardo Wagner», dice hablando del origen de la ópera:

«La ópera es el terreno en que se ha intentado, desde hace más de trescientos años, la reconciliación de las dos Musas, que han llegado á ser casi extrañas la una á la otra. Digamos desde luego que tras una separación tan larga, después del original y poderoso desarrollo de cada una de ellas en un lapso de dos mil años, la buena inteligencia entre ellas no era posible de pronto. Sólo podía prepararse por una larga serie de solicitudes y de equivocaciones. Ha sido necesario que cada una de ellas aprendiese el lenguaje de la otra antes de que pudieran crear una lengua nueva y común: de ahí ese extraño «tartamudeo» que constituye la historia de la Ópera».

De cuanto dice M. Schuré se deduce que el mejor libretista es el mismo músico si, como Gluck y como Wagner, es también poeta.

Pero como estas condiciones no se reúnen sino en algún caso muy extraordinario, habría que renunciar á la Ópera por falta de libretos, ó habrá que contentarse, como hasta ahora, con que los libretos sean «servidores» de la música, con un poco más ó un

poco menos de literatura, sin cargar sobre los libretistas todo el peso de la crítica, pues como se ha visto, con excelente poesía se han hecho óperas detestables y con poquísima literatura se han compuesto óperas que «han quedado».

Claro está, que si en alguna ocasión la poesía y la música logran reunirse en plausible y perfecto consorcio, habrá que felicitarse por ello.

¡Naturalmentel

Miel sobre hojuelas.

¡GUERRA AL TEATRO!

Empresarios, autores,
artistas, todos andan
preocupados, furiosos,
al ver como ahora tratan
los *regeneradores*
de nuestra infeliz Patria
de matar el teatro,
con implacable saña,
no descaradamente,
que ese valor les falta,
sino de modo hipócrita,
de manera taimada,
imponiendo gabelas,
que, por extraordinarias,
su vida, ya harto mísera,
ahora imposible hagan.

Esta *reacción*, que todo
lo invade y avasalla,
matar quiso el teatro
con sus censuras rancias,
que el público acogía
con burlas y con chanzas,

y, al ver que sus intentos
arteros no triunfaban,
buscó medio seguro,
buscó certera traza,
no hiriendo frente á frente,
hiriendo por la espalda,
para lograr su objeto
y consumir su hazaña.
Y, *musa* de un ministro,
que solamente trata
de hallar dinero en todo
y en cómo no repara,
inspírale un proyecto
que, en una temporada,
si, al fin, se realiza,
con el teatro acaba.

¿Qué es signo de cultura?
Pues por lo mismo caiga.
¿Qué viven de él muchísimos?
Pues mueran de hambre y rabia.
¿Qué se cierra un teatro?
Pues, ¡compensación grata!,
se abrirán diez conventos
en la misma semana.
¿Qué se muere de hambre
esa gentuza mandria,
que al Arte se dedica?...
¡Muérase enhoramala!
Se hubiera dedicado
á empresas de «substancia»,
al ágio, á la Política,
á la Bolsa, á la Banca,
á explotar las miserias
y los duelos de España

y... de fijo, otro gallo
entonces le cantara.

Tendría subvenciones,
halagos, importancias,
honores, privilegios
y provechosas gangas,
pero se ha dedicado
al Teatro, que espanta
á las clases piadosas,
neas y mogigatas
y de sus desventuras
no es justo tener lástima.

Con farsas el Teatro
vive, y eso ¡caramba!
cierta gente no puede
mirarlo ya con calma.

De farsas también vive
la reacción que hoy manda
y, es natural, no quiere
competencia en las farsas.

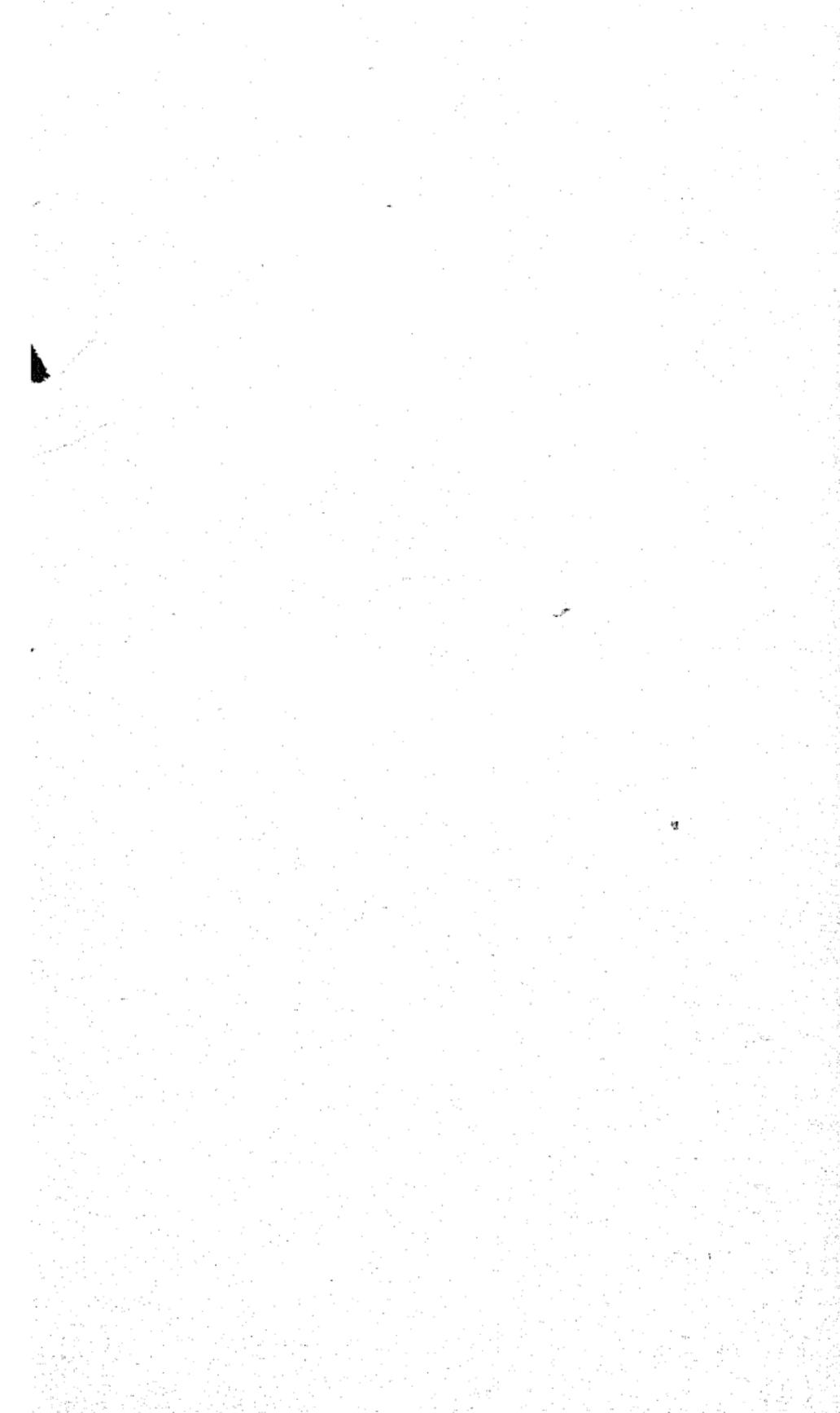
ERRATAS NOTADAS

Págs.	Líneas	Dice	Debe decir
6	7	<i>excelentes</i>	<i>excelente</i>
41	1 y 2 de la nota	<i>Cataneu</i>	<i>Catanea</i>
63	11	después	ann después
70	20	obra	obrita
79	13	parsonas	personas
97	1	siquiera	siquiera
>	8	teaatro	teatro
103	17	tiesos	tiasas
106	12	<i>fría</i>	<i>fina</i>
110	24	se «cuelga el triunfo»	se «cuelga el milagro» de los triunfos
111	27	ésta	éste
114	23	<i>Téhâtre</i>	<i>Théâtre</i>
124	15	temible	terrible
>	23	El doctor	del doctor
125	20	nuestros derechos	nuestro derecho
131	17	ahullaban	aullaban
143	1	tiene	tienen
149	5 de la nota	<i>Barosiro</i>	<i>Baronio</i>
179	22 y 23	semejenza	semejanza

ÍNDICE

Páginas.

Anteportada.	
Portada.	
Carta á Regino Velasco.....	5
TÍFUS Y CÓLERA.....	7
<i>Los sueldos de los actores.....</i>	19
LAS DOCE Y MEDIA... Y SERENO.....	21
<i>Cada uno habla del sueldo... etc.....</i>	31
¡QUE SALGA EL AUTOR!..	35
<i>Mal oficio.....</i>	45
TALÍA Y BACO.....	49
<i>Caballo grande... ande ó no ande.....</i>	59
JUAN RANA.....	61
<i>Théâtre national — Teatro spagnuolo.....</i>	69
LA REVENTA DE BILLETES.....	73
<i>Recuerdos de gloria.....</i>	91
COMEDIAS, TOROS Y ARZOBISPOS DE SEVILLA....	93
¡ <i>Le Parfúm... ou la mort!</i>	105
LOS COLABORADORES... ..	109
<i>Jueces inexorables.....</i>	121
EL TEATRO EN LOS CONVENTOS.....	129
¡ <i>Se debe suprimir la «claque» en los teatros?</i>	143
EL TEATRO Y EL PODER PÚBLICO.....	147
<i>Voto por la «claque».....</i>	157
EN HONOR DE DON RAMÓN.....	161
<i>Hay padres para una triple.....</i>	167
CURRO VARGAS.	171
<i>La Grrrrande Rue.....</i>	191
LOS «LIBRETOS» DE LAS ÓPERAS.....	195
¡ <i>Guerra al teatro!</i>	209
Erratas notadas.....	212



ACABOSE
DE IMPRIMIR ESTE LIBRO
EN EL ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO
DE
REGINO VELASCO
EL DÍA
5 DE MARZO DE 1904

