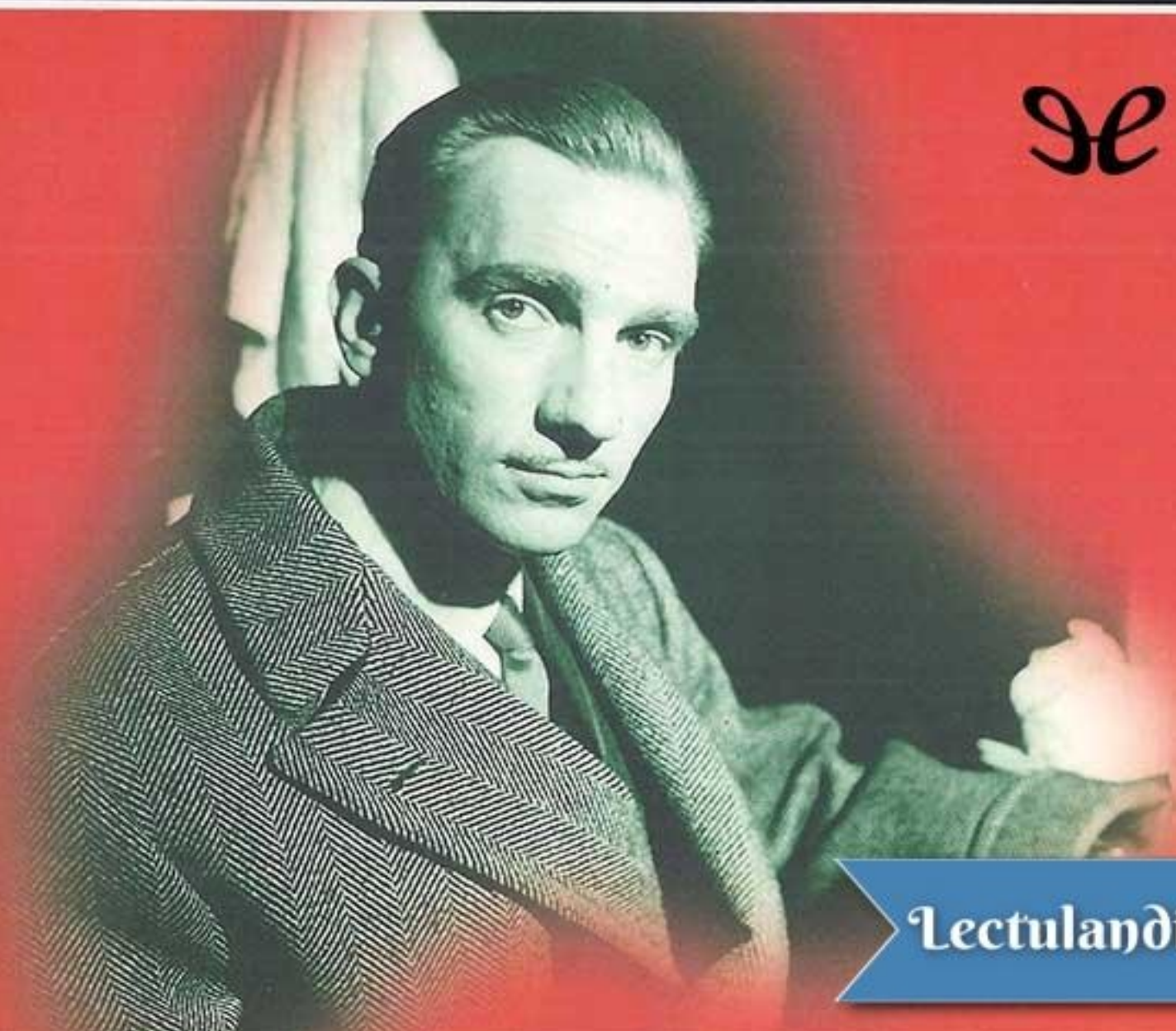


LAS ANÉCDOTAS DEL TEATRO

Fernando Fernán-Gómez
**¡Aquí sale hasta
el apuntador!**



Lectulandia

Recopilación de anécdotas vividas por el artista, en las que aparecen todos los nombres propios de la escena teatral española.

Lectulandia

Fernando Fernán Gómez

¡Aquí sale hasta el apuntador!

ePub r1.0

Titivillus 22.12.2017

Título original: *¡Aquí sale hasta el apuntador!*

Fernando Fernán Gómez, 1997

Retoque de cubierta: Titivillus

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

*A Manuel Alexandre,
a José María Gavilán,
para que sigamos hablando de lo mismo*

HAMLET: ...Mi buen amigo, cuidaréis de que los cómicos estén bien atendidos. ¿Oís? Haced que los traten con esmero, porque ellos son el compendio y breve crónica de los tiempos. Más os valdría un mal epitafio para después de muerto que sus maliciosos epítetos durante vuestra vida.

Shakespeare,
Hamlet, príncipe de Dinamarca

PRÓLOGO

ALGO SOBRE LAS ANÉCDOTAS

Declaración previa. Ojalá dentro de algunos años este libro se haya convertido en una anécdota... O dé lugar a unas cuantas. Porque no sé si la anécdota es un género literario de gran categoría, pero sí sé que es quizás el género que más difusión alcanza, y eso de la difusión hoy en día está mejor considerado que la originalidad, la calidad, la maestría o cualquier otra de las viejas virtudes.

Quiero decir con esto que no afronto la composición del libro como una molesta obligación contraída sino con las suficientes dosis de entusiasmo y esperanza como para no dar una patada al ordenador antes de llegar a la «nota final».

Conversaciones de cómicos y cómicas. «Anécdotas» y «teatro». Dos palabras unidas a mí desde mi más remota infancia. No sé si los individuos de otros oficios o profesiones o categorías sociales, cuando se reúnen, se bombardean unos a otros con anécdotas. Nosotros, los del teatro, sí. Más que los del cine, desde luego. En la remota infancia a que me he referido acompañé algunas veces a mi madre a los cafés de cómicos, por las tardes, a tomar chocolate; también tuve la oportunidad de estar con cómicos y cómicas en algún camerino —allí, con muy pocos, pues no se cabía— y en unas cuantas ocasiones, en casa: recuerdo una vez a tomar gazpacho; y otra, paella.

Aquellos cómicos y cómicas largaban bastante de los empresarios —cómicos también como ellos, el sindicalismo de producción lo conocen los cómicos desde veinticinco siglos antes que Proudhon y Marx— y en seguida comenzaban el bombardeo de anécdotas. De lecturas de comedias, de ensayos, de estrenos, de apuntadores a los que no se les oía, de traspuntes distraídos, de autores vanidosos o donjuanes —siempre han abundado—, de empresarios avarientos o rijosos, de estrenos, de telones que funcionaban mal, de decorados confundidos, de amantes, de maricas, de chulos, de jugadores, de hombres ingeniosísimos, de imbéciles, de errores en escena —éstas eran las más abundantes y las que más divertían a todos—, de la censura...

Tengo entendido que los cazadores se intercambian anécdotas de caza —aunque no hay que confundir la anécdota con un simple comentario—, pero ignoro si los panaderos se cuentan anécdotas de tahona, los sastres anécdotas de trajes, los bomberos de incendios, los financieros de estafas encubiertas o sin encubrir, los sacerdotes de beatas o de obispos, etcétera.

Más adelante, ya de mayorcito, he seguido escuchando anécdotas de mi oficio. Muchas, a pesar de la modestia con que afronto el trabajo de esta recopilación, no podrían figurar en ella, por excesivamente vulgares, por conocidísimas, por muy sosas, por carentes de gracia, aunque este recopilador se haya sentido poco exigente consigo mismo. O, simplemente, por no ser anécdotas.

Existen quienes creen que cualquier cosa que les sucede a ellos, o a otro en su presencia, es una anécdota: un perro que sabe volver a casa, una criada que sisa —o una que no sisa—, un político que no cumple lo prometido, una amante que pone los cuernos a su amado (a pesar de quererle mucho), un guardia que perdona una multa... Ninguno de esos hechos es una anécdota, ni es un suceso, ni siquiera un «sucedido». Se nos exige que una anécdota, para serlo, tenga algún detalle singular, atrayente.

Dificultad del hallazgo. Es una mariposa que no se encuentra fácilmente la anécdota, y que una vez entrevista no viene así como así a la red. Desde aquella remota infancia a esta cercanísima ancianidad he asistido a muchísimas reuniones de cómicos en escenarios, camerinos, comedores, trenes, autobuses, cafés, platós. Y venga a escuchar anécdotas y más anécdotas. Y, sin embargo, para enhebrar esta poco rigurosa colección he tenido que recurrir a un montón de libros de recopiladores, sin duda más pacientes y atentos que yo.

Diversos empleos de las anécdotas. Las anécdotas, una vez transformadas en género literario, pueden ser utilizadas para hacer ameno un pasaje imprescindible, pero que, sin su ayuda, habría resultado monótono, con peligro de provocar el aburrimiento del lector, cosa que, aun en los libros de enjundia, es conveniente evitar, a no ser que el autor pretenda escribir uno de esos libros que ningún lector, por muy heroico o humilde que sea, es capaz de leer completo y precisamente por ello pueden alcanzar algún premio y conservar su prestigio durante años.

Lo útiles que son para la oratoria casi no es preciso recordarlo, pues en la memoria de todos está la buena acogida que tienen los que procuran emplear dos o tres buenas anécdotas al ofrecer un homenaje, o al intervenir a los postres de un banquete. Ahora se ha modificado esta costumbre y se habla antes de los entremeses, pero las anécdotas caen igual de bien y siempre encuentran el apoyo risueño de unos cuantos asistentes.

Peligro de las anécdotas mal utilizadas. En la conversación común, la que podríamos llamar «de sociedad» es quizás donde tienen su lugar más apropiado, más natural. Pero es precisamente donde son más peligrosas, como los chistes, pues pueden congelar una conversación interesante, o simplemente agradable, cosa que no es muy fácil de conseguir.

La anécdota que se emplee debe ser oportunísima, no traída por los pelos, ya que

en este caso desorientará a algunos de los asistentes, y debe ser de tal índole que no interrumpa la conversación, que no se aleje del tema que se está tratando —a no ser que deliberadamente se quiera pasar a otro tema—; es necesario que después de escuchada y celebrada la anécdota se pueda reanudar, de manera coherente, el hilo de la conversación. Si se está discutiendo apasionadamente sobre los diversos modos de esquileo de las ovejas en Australia y la anécdota que alguien narra concluye con una referencia a las obras del teatro Real de Madrid, será muy difícil que se prosiga de manera lógica y fluida la conversación. Tras la buena acogida de la anécdota habrá que recurrir a aquello de «Ha pasado un ángel».

Ni que decir tiene que si el narrador de la anécdota debe cuidar que su desenlace no congele la conversación o la controversia, el mismo cuidado debe poner, como he dicho más arriba, en que se relacione con el tema tratado. Si se discute, como en el ejemplo a que he recurrido, sobre el esquileo en Australia, no vale decir: «Aunque no tiene mucho que ver con lo que estáis hablando, voy a contaros algo muy curioso que he leído esta mañana. Como sabéis, el padre de Víctor Hugo era general, y el de Alejandro Dumas también...».

Eso, por muy ocurrente que sea lo que venga detrás, y aunque suscite momentáneas risas, es querer acabar con la reunión; lo cual en ciertas ocasiones no está del todo mal.

Y ahora que lo pienso, si se tiene la suficiente sangre fría y cierta carencia de solidaridad, también puede emplearse la anécdota como arma arrojadiza eficaz para disolver reuniones o para espantar a las visitas.

Intento de definición de la anécdota. Pero quizás lo más urgente, antes de pedir al lector que se adentre en esta recopilación, es precisar cuál es su propósito y para ello lo fundamental es saber en qué consisten las anécdotas. ¿Qué es una anécdota? Según los más enterados, los eruditos, y a ellos es prudente atenernos, es una narración breve, en la mayoría de los casos divertida, con muestra del ingenio de alguno de los personajes que intervienen en ella. Y que, a diferencia de los chistes o de los cuentos, se sabe que ha sucedido en la vida real.

Esto último puede ser cierto o no serlo, pero la pretensión de origen del que lo narra es que lo sea o, cuando menos, que sus interlocutores lo crean.

Es sabido que circulan miles de anécdotas falsas —y quizás lo sean muchas de las recogidas en esta colección, ya que la demostración de autenticidad es casi siempre imposible—, pero, aun las falsas, se supone que son verdaderas, o que la intención del primero que las difundió y consiguió el éxito de que fueran de boca en boca, y muchas de ellas de siglo en siglo, fue hacerlas pasar por auténticas, por «sucedidos».

Se pasó de moda. Ese término que acabo de utilizar, «sucedido», participio sustantivado, desde hace algún tiempo está en desuso, pero años atrás llegó a ser casi equivalente a «anécdota», para diferenciar lo que se narraba del cuento o del chiste;

es decir, de productos de la imaginación.

Y no era tampoco lo mismo que «suceso», pues este vocablo, indicando una cosa que sucede, se aplica exclusivamente a accidentes o delitos. Pero es un término muy útil, considerado como sinónimo de «anécdota», para resaltar una singularidad que diferencia la anécdota del cuento o del chiste.

La anécdota debe haber sucedido, o se pretende que ha sucedido. Y en el caso de que no haya sucedido, sino que sea producto de la imaginación, no es un cuento ni un chiste: es una anécdota falsa.

Sobre la posible falsedad. Este recopilador quiere poner de manifiesto que no se hace responsable de la falsedad de algunas de las anécdotas incluidas en este libro. Él las ha recogido todas con la mejor buena fe. El paciente lector verá que en algunos casos indica que a él determinada anécdota le parece un tanto improbable y con pocas garantías de legitimidad. Pero también en estos casos puede estar equivocado. En otros señala que una misma anécdota es atribuida a diversos personajes y confiesa su falta de preparación y sus escasas dotes de investigador para averiguar cuál es el auténtico primer padre de la ingeniosidad. Aconseja al lector que no se preocupe demasiado por el problema de la falsedad o autenticidad ni por el de la prioridad, y que siga leyendo o descanse de la lectura sin dar mayor importancia a esos matices.

Merecidos timbres de gloria de un género modesto. Un escritor romántico francés, no recuerdo ahora cuál, decía que lo más interesante que encontraba en la historia eran las anécdotas —más que las referencias de los tratados, la descripción de las batallas o los árboles genealógicos— porque en ellas, afirmaba, se reflejaba todo lo que las crónicas heroicas o palaciegas ocultaban o, si concedemos a los cronistas oficiales la presunción de inocencia, olvidaban: la realidad cotidiana de la gente común, sus preocupaciones, sus hábitos, sus modos de comportarse.

Algunos estudiosos opinan que las anécdotas, a través de los libros llamados «anecdóticos», fueron el origen de la novela histórica. Es una opinión digna de tenerse en cuenta, pues añade un entorchado a género tan modesto como el de este libro.

Pero las anécdotas que en él se incluyen no tienen esa pretensión, puesto que se recopilan —y no de manera muy cuidadosa— cuando la llamada «novela histórica» tiene ya más de doscientos años de existencia.

Si para algo pueden servir, creo que será para que el hombre —diré mejor la persona, para no ofender a las mujeres (o mejor diré «la persona humana», para no ofender al clero)—, la persona humana solitaria, aunque sólo temporalmente, aficionada a la lectura, como descanso del teléfono y la televisión, cuando no le apetezca enfrascarse en páginas trascendentes, o en complicadas peripecias de difícil seguimiento, pueda resbalar la mirada por las páginas de un libro del que podría hacerse un elogio contrario al que suele hacerse con frecuencia.

Habitualmente suele elogiarse un libro diciendo que una vez comenzado no se puede abandonar su lectura; de estos libros de anécdotas podemos decir, no como censura sino con la misma intención elogiosa, que una vez comenzados pueden abandonarse en cualquier momento.

CAPÍTULO I

DE LA EDAD ANTIGUA

En el autorizado y muy completo libro *El teatro, desde sus orígenes a nuestros días*, de Léon Moussinac^[1], el autor afirma que mil años antes del nacimiento de la tragedia griega, y contrariamente a lo que habían asegurado tanto los griegos como los arqueólogos del siglo XIX, Egipto había inventado el teatro.

Durante muchísimos años se creyó que el teatro, tal como lo entendemos, no había existido en Egipto. La publicación, en 1928, de una especie de «agenda» de un maestro de ceremonias encargado de la organización de los misterios sagrados hizo cambiar de opinión a muchos especialistas.

El ritual de coronación de Sesostri I, hacia 1330 a. J.C., podía parecerse a un espectáculo teatral. Había en él coros, danzas, pequeños trozos hablados, o rezados.

Pero en todos estos espectáculos religiosos, y políticos, faltaban muchos de los elementos que caracterizaron la tragedia clásica.

De cualquier modo, sería imposible encontrar entre lo que hoy sabemos de ellos algo que sirviera a nuestro propósito, algo que pudiera considerarse «anécdota» o «sucedido». Por lo tanto, parece si no lo más prudente, por lo menos lo más cómodo, seguir ateniéndonos a lo que nos enseñaron de pequeños: que el teatro nació en la Grecia antigua.

Ingeniosa ocurrencia de uno de los Siete Sabios de Grecia

Solón de Atenas vivió durante los últimos años del siglo VII y la primera mitad del VI a. J.C. (aproximadamente de 640 a 560). Nacido en el seno de una familia noble de Atenas, antes de convertirse en el gran legislador ateniense y en uno de los Siete Sabios, pasó la juventud entre placeres y viajes fuera del Ática, especialmente por Asia Menor, destinados en apariencia al restablecimiento, mediante el comercio, del desordenado patrimonio familiar.

Vuelto a Atenas se dedicó a la política, actividad que parece haber comenzado decididamente con su resuelta acción encaminada a inducir a los atenienses a la

reconquista de Salamina, perdida en la guerra contra Megara.

Pero Atenas, tras sufrir la severa derrota, había llegado a establecer por una ley la pena de muerte para quienes se atreviesen a proponer la recuperación de la isla.

El incipiente político Solón, al que le faltaban años para ser reconocido como sabio, estaba convencido de la absoluta necesidad de la posesión de Salamina.

Pero ¿qué hacer ante aquella ley que condenaba a muerte a quienes propagasen tal idea? Nos dicen los historiadores que el inspirado y hábil político halló la solución: Solón se fingió loco, se presentó inesperadamente ante el pueblo y, en una perfecta y emocionante interpretación, recitó una elegía que los ciudadanos de Atenas juzgaron bellísima y a la que dieron el título de *Salamina*.

Conmovidos, comprendieron que lo que proponía Solón era necesario y reconquistaron la isla.

Vocaciones paralelas

Una vez demostradas, con éxito de público y crítica, las cualidades histriónicas de Solón, el público le eligió arconte, y su obra de gobernante fue amplísima; promulgó una constitución timocrática^[2], los derechos políticos fueron establecidos de acuerdo con los bienes de cada cual, y los puestos de gobierno del Estado quedaron exclusivamente a disposición de aquellos que obtenían de su propiedad territorial una renta anual de quinientas fanegas de grano o la correspondiente cantidad de aceite y vino; a él se debieron además numerosas leyes civiles y penales.

Pero, incapaz de renunciar a su afición histriónica, ideó una forma de hermanar ambas vocaciones: de todas sus leyes y reformas hacía para el pueblo propaganda, justificación y explicación en bellas composiciones poéticas que declamaba él mismo.

(Esta anécdota y la anterior demuestran que, como muchos pensamos, la profesión de político tiene demasiada relación con el oficio de comediante).

Como es sabido, a Solón se le considera uno de los políticos más nobles, honrados y equilibrados de todos los tiempos.

Y sin embargo —o quizás por eso—, como su contemporáneo Buda, les tenía manía a los cómicos profesionales.

El (inevitable) carro de Tespis

Según los eruditos más respetables, no en cuanto a su sabiduría sino en cuanto a su vida, costumbres y opiniones, los más graves y mesurados, la ancestral y sencilla moral del pueblo heleno había ido relajándose ante el bienestar propiciado por la victoria en la guerra contra los persas, y fue sustituida por la liviandad, el libertinaje, la concupiscencia, la falta de rigor en las costumbres y el ansia de goces materiales.

Mas, como no se había extinguido el arraigado hábito de las ceremonias mágicas, religiosas, el pueblo se refugió muy gustoso en los cultos orgiásticos.

Consecuencia de lo cual fue que se extendieran el descreimiento y el escarnio de la religión. Muchos atenienses seguían creyendo en los dioses, otros creían sólo en los dioses lares —cada uno en el de su hogar—, eran más los que no creían en ninguno y bastantes los que, con el más agudo de sus filósofos, pensaban que los dioses existían pero no se ocupaban de los hombres.

No obstante, como las fiestas, religiosas o profanas, son no sólo agradables sino necesarias para distenderse, para establecer contactos, para estrechar lazos, el buen pueblo se zambulló en los cultos dionisiacos, eleusinos, orgiásticos y promiscuos con el mismo frenesí con que nuestros jóvenes pierden lastimosamente las mejores noches de su vida aturridos por el rock heavy y entre la bruma de humos dudosos.

El que la gente se divirtiera tanto empezó a preocupar a las autoridades —ya entonces había autoridades y ya les preocupaba que los demás se divirtieran—, y la preocupación de las autoridades, lo que no debe sorprendernos, empezó a preocupar a la gente. Tespis debió de ser de los más preocupados, y otros colegas menos acreditados que él, pues no era el único que iba con su carro de un lado a otro. ¿Cómo justificar, no sólo ante las autoridades sino ante los ciudadanos decentes y bienmandados, aquellos nuevos cultos o ceremonias en los que el vino, además de para emborracharse, se utilizaba como vehículo para llegar a toda clase de excesos?

—Llamémoslos «misterios» —dijo alguien cuyo nombre no ha pasado a la historia.

—¿Misterios? —dijo otro, quizás el propio Tespis—. ¿Y eso qué quiere decir?

—No lo sé —respondió el primero.

Pero el caso es que la denominación de «misterios» sirvió de salvoconducto o de coartada; como en algunas religiones sigue sirviendo veinticinco siglos después.

La sagrada selva

Lugares idóneos para la celebración de estos cultos les parecieron a los griegos de entonces los montes abruptos y los bosques, las espesuras, las pequeñas y escasas selvas que podían hallar en su montañoso país, y los preservaron del uso profano; los

consagraron, podría decirse. A ellos, para celebrar el culto, llegaba con su carro Tespis a la hora elegida, después de la puesta del sol, cuando a las largas sombras empezaba a suceder la cómplice luz de la luna.

Aunque algunos autores atribuyen la creación del teatro occidental al trágico Esquilo, también puede concedérsele este honor a su antecesor Tespis.

Antes de éste, primer cómico, por orden cronológico, del que algo se sabe, la composición poética en elogio del dios del vino, de la vendimia, de la embriaguez, Dioniso, la formaban dos elementos: un corifeo, que guiaba el coro y narraba las peripecias de un héroe o del mismo dios Dioniso, y el mencionado coro.

Los demás, los que podríamos llamar «el público», cantaban, bebían y danzaban celebrando el placer de la borrachera, y ménades y faunos, evocando remotos tiempos míticos, reunidos junto a incitantes imágenes obscenas llevadas en triunfo, acompañaban la sucinta representación con canciones lascivas y ocurrencias más o menos graciosas lanzadas a los espectadores sedentarios.

El corifeo al que me he referido más arriba no tenía una personalidad concreta, definida, era, simplemente, una voz, pero no la voz de alguien.

Tespis, sin duda con el afán de lograr un mayor lucimiento personal —extraña manía que hemos heredado casi todos sus descendientes (el «casi» lo he añadido al corregir)—, tuvo la idea de reemplazar a este corifeo abstracto por un personaje real, que declamara el texto y actuase con el nombre y la figura del propio héroe. Y, como es natural, de esta brillante tarea se encargó él.

Había nacido el teatro.

El episodio dramático tenía en los comienzos de la reforma de Tespis escaso desarrollo, pero poco a poco fue dilatándose y pasó a tratar asuntos tomados de la historia nacional.

Todo esto, contado así, tal como vengo haciéndolo, no es una anécdota y no existe motivo, por lo tanto, para incluirlo en esta colección. Pero a mi parecer puede aceptarse que lo convierte en anécdota el hecho de que Solón, el ejemplo de gobernantes, el prudente legislador, uno de los Siete Sabios, pero también el eminente histrión que sabía declamar poemas y hacerse el loco, desterró de Atenas a Tespis porque veía un peligro moral para la sociedad en las ficciones sobre la historia nacional que el cómico itinerante había añadido al antiguo culto.

Por las mismas fechas, siglo más, siglo menos, a muchas leguas de distancia, Buda, sin ponerse de acuerdo con Solón —nos hallamos a veinticinco siglos del Internet—, prohibió también a sus seguidores las representaciones teatrales.

Una anécdota con muchos siglos de vida

Hace unos cincuenta años, Franz Johan, estrella de la compañía de revistas musicales que el público de Barcelona dio en llamar Los Vieneses, y con ese nombre se quedó, interpretaba de manera prodigiosa, entre continuas carcajadas de los espectadores, un hilarante cuadro cómico en el que un aspirante a autor teatral leía una comedia a un actor o empresario —esto no lo recuerdo bien— que se había resistido a escucharla. Y para obligarle a hacerlo le apuntaba con una pistola sin dejar de leer.

Sí recuerdo que el texto de la comedia era deliberadamente estúpido y trataba de una rana.

De vez en cuando, si el oyente daba muestras de cansancio o parecía no prestar atención, el autor amenazaba:

—¡Siga escuchando o disparo!

Hasta que en un momento el sufrido actor o empresario, ya en el límite de su resistencia, al oír la amenaza y ver frente a su rostro el cañón de la pistola, exclamaba:

—¡Dispare!

Demos en el tiempo ágilmente un salto atrás de veinticinco siglos.

Taberna de cómicos en la ciudad de Atenas.

Están reunidos esta tarde bebiendo vino de Chipre, picoteando anchoas y charlando como siempre de cosas de su oficio cuatro o cinco actores.

Lleva la voz cantante un tal Anaxis —por lo menos ese nombre le da Mary Renault, que es quien nos transmite el sucedido—, aunque lo mismo podía tratarse de Cleandro, Minisco o Cleidémides, famosos actores especializados en Esquilo y Sófocles.

Habla el actor Anaxis de Dionisio de Siracusa, uno de los más poderosos patrocinadores de teatro, a punto de llegar a Atenas.

—Es muy posible que venga con la intención de financiar algún espectáculo.

—No cuentes conmigo para verle, Anaxis —dijo otro de los cómicos.

—¿Por qué? El trabajo no sobra. Hay mucho paro.

—Vaya una novedad, Nicérato —replicó el más viejo.

—Tal vez quiera leernos una de sus odas —dijo el que había replicado a Anaxis.

—Creo que a Filóxeno, el poeta, le leyó una —dijo Nicérato.

—Sí. De principio a fin. Al concluir, Dionisio le preguntó su opinión, Filóxeno se la dio y fue castigado a una semana en las canteras. Para que corrigiera su mal gusto, dijo Dionisio. Después fue perdonado y Dionisio le invitó a cenar. Cuando Filóxeno vio que un esclavo acercaba al anfitrión los rollos de pergamino, llamó a los guardianes con unas palmadas y les dijo: «¡Devolvedme a las canteras!».

—Escuché por primera vez esa historia en las rodillas de mi abuelo —afirmó el más viejo.

Un extraño mensajero

En el teatro griego no intervenían actrices y los papeles femeninos eran desempeñados por hombres. Pero al ser sólo tres los actores encargados de la representación, éstos se cambiaban los ropajes y las máscaras sobre la marcha, durante la representación, según hicieran de hombre o de mujer, de joven o de viejo, de valiente o de atemorizado. Debieron de ser muchas las ocasiones en las que esta práctica fue causa de errores que perturbaran la buena marcha del espectáculo.

Pero de manera que se pretende fidedigna ha llegado hasta nosotros la noticia de cierta ocasión en la que el célebre actor Cleidémides vio con estupefacción y espanto cómo en plena representación de una de las tragedias de Eurípides se enfrentaba a él un insólito y extravagante ser con vestimenta de mujer y cabeza de hombre.

De las gradas de piedra le llegó al sorprendido y perplejo histrión ese rumor o sordo murmullo que se ha conservado a lo largo de los tiempos y que indica que algo raro, imprevisto, está teniendo lugar en el escenario.

El extraño andrógino enfrentado a Cleidémides pronunció su frase de entrada como en cualquier otra representación, pues el actor oculto tras la máscara y los ropajes no era consciente del desaguizado.

Y el rumor del público creció un poco más, subió de tono, se extendió a toda la audiencia, al enterarse los espectadores de que «aquello» que había hecho su aparición era un mensajero que llegaba a traer noticias de una batalla.

Pero lo verdaderamente grave para el gran Cleidémides era que él debía responder al mensajero.

Y ¿cómo hacerlo sin aludir a su singular aspecto?

Tras una breve pausa que a él se le antojó un siglo de angustioso silencio, el eminente actor tuvo un rasgo de genio: pronunció con su bella, bien timbrada y poderosa voz, perfectamente educada, un improvisado galimatías, unas frases incomprensibles, sin sentido, mientras a enérgicos empujones autoritarios, envió fuera de escena al mensajero.

Ante el estrambótico parlamento del actor, el público permaneció indiferente, no se oyó ninguna protesta, incluso cesaron los rumores y murmullos. Ventajas de tener prestigio.

El lenguaje de Eurípides

Algún tiempo después del anterior sucedido, el tercer actor, el que no había

intervenido en la original escena, comentaba el incidente con un amigo, poeta trágico de poca suerte, un tanto anticuado y un tanto más resentido, que no había presenciado la curiosa representación en la que apareció el mensajero andrógino.

—Lo más chocante —decía el actor— es que al público no le causó la menor sorpresa lo incomprensible del galimatías improvisado sobre la marcha por Cleidémides. No se asombró lo más mínimo: permaneció indiferente.

—Pero ¿no dices que la tragedia era de Eurípides? —preguntó el trágico resentido.

—Sí.

—Pues en ese caso, el público, lo que improvisó Cleidémides, lo entendió igual que el resto de la obra.

(Esto demuestra que el que he llamado, para entendernos y porque su nombre no ha resistido el fluir del tiempo, «el trágico resentido» era un hombre ocurrente. Pero el hecho en sí no parece muy comprensible, muy verdadero, ya que de los tres grandes trágicos griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, la alta crítica ha opinado siempre que el lenguaje de este último es muy parecido al vulgar de la conversación —incluso se le acusó de envilecer el lenguaje trágico— y por esa causa, mucho más inteligible, aun para el público de entonces, que el de Sófocles o Esquilo. La explicación puede estar en que el llamado «trágico resentido» no fuera sólo resentido sino resentidísimo).

Cruel muerte de Eurípides

Eurípides tuvo partidarios y enemigos, circunstancia que se suele dar no sólo en hombres eminentes, que gozan de fama y son conocidos por el vulgo, sino en los pertenecientes al propio vulgo, y en los que viven aislados en el seno de su familia y quizás incluso en el anacoreta, campo de batalla de sus propios instintos del bien y del mal.

El caso es que, según unos, descendía de una noble familia, y según otros, era hijo de una verdulera.

Cuáles eran los partidarios y cuáles los enemigos prefiero dejarlo a juicio del lector, pues es cuestión del punto de vista de cada uno y de sus tendencias sociales, morales, políticas y también religiosas, ¿por qué no?, si es mejor un noble o una verdulera.

En cualquiera de los dos casos, esto es lo que a Eurípides le vino dado. Lo demás se lo buscó él. Se casó y le fue mal en su matrimonio. En vez de escarmentar, volvió a casarse. Su segunda mujer cometió adulterio.

Los que creen en la correlación entre las causas y los efectos atribuyen a estos

matrimonios desgraciados las adversas pinturas que en sus tragedias, a impulsos de un odio generalizado, hace Eurípides de las mujeres: las ataca sin piedad, las vilipendia.

Eurípides se halla en Macedonia. Se le ha ocurrido dar un paseo solitario por el bosque, en plena noche, tal vez en busca de inspiración.

De la espesa enramada surgen seis mujeres, diez, veinte. Se precipitan sobre él, le acorralan. Eurípides grita pidiendo inútilmente ayuda, la casa de su anfitrión está muy lejos.

Sus gritos de socorro se transforman en ayes de dolor. Las mujeres le están desgarrando la piel como en tiempos míticos las vengadoras tracias hicieron con Orfeo, en castigo por haber inventado la pederastia.

Ya no sólo le desgarran la piel, hacen pedazos su carne como él, en sus tragedias, sin piedad, lo hizo con la dignidad del sexo femenino.

Así Eurípides encontró la muerte.

Una variante

Hay otra versión, que los estudiosos juzgan más verosímil. Eurípides acompañó a Aretusa al rey Arquelao, que había ido allí de cacería, y al salir una noche de un banquete fue acometido por unos perros, que le destrozaron.

Sin duda, los estudiosos tienen sus razones para juzgar esta versión más verosímil que la otra. Yo pienso que Eurípides se había portado mal con las mujeres, mientras que a los perros no les había hecho nada.

Una ingeniosidad de Aristófanes

Comentadísima ha sido a través de los siglos la belleza de Friné, la cortesana griega cuyo nombre auténtico fue Mnesarete.

Infinidad de veces se ha recordado la escena en que, acusada de impiedad, al no encontrar su abogado razones suficientes para la defensa, hizo que se despojara de la túnica y apareciera desnuda ante el jurado.

—¿No lamentaréis condenar a muerte a la propia diosa Afrodita? —dijo—. ¡Piedad para la belleza!

Friné fue absuelta.

Pero el tiempo no perdona, y al cabo de los años esta Afrodita terrenal tuvo que

recurrir a toda clase de cosméticos y afeites en un intento desesperado por conservar su belleza o al menos un recuerdo de ella.

Lo que dio lugar, según dicen los griegos, a que el satírico autor teatral Aristófanes —al que, como en España a comienzos de este siglo a Jacinto Benavente, se le atribuían toda clase de maledicencias más o menos agudas— diera esta prueba de su ingenio:

—Friné ha convertido su rostro en una botica.

Lo dijo Aristófanes y ahí quedó.

Una de romanos

Horacio no alcanzó los tiempos ya lejanos del esplendor, o por lo menos la popularidad, del teatro en Roma.

Él mismo lamenta que su tiempo no fuera aquel en que la representación de una tragedia podía calmar «un alboroto del pueblo». A los romanos muy pronto dejó de apasionarles el teatro, a pesar de que la entrada era gratuita —las representaciones las financiaba la gente rica, los que se sentaban en las primeras filas, que tampoco tenían mucha afición— y que una vez dentro se repartían no sólo almuerzos o meriendas — las representaciones empezaban muy de mañana—, sino dulces y otras chucherías.

Algún director-empresario estableció la costumbre de sortear objetos variados: muebles, joyas, barcos, casas, fincas de recreo o de labor.

Otro le hizo la competencia añadiendo bueyes y fieras domesticadas.

Pero, de todos modos, el buen pueblo romano prefería el circo y los juegos del anfiteatro. Las traducciones de las tragedias griegas, aquellos problemas familiares de los Atridas que a los atenienses les producían una catarsis colectiva que les duraba días, a los romanos los dejaban indiferentes, incluso los aburrían.

Uno de los espíritus más finos de aquella época, el emperador Nerón —no es ironía— sí era gran aficionado al teatro. Y parece, si se prescinde de la parcialidad de los autores cristianistas, que tenía evidentes dotes de histrión y de cantor. Llevado por estas aficiones intentó elevar el gusto del pueblo y de los caballeros y hacendados propiciando desde el poder político las representaciones de aquellas magníficas tragedias griegas, que habían caído en el olvido, pero fracasó en el intento: su heroico pueblo dio la espalda a la sublimidad trágica.

Y eso, a pesar de que el emperador, apuntándose a la carrera emprendida por los directores-empresarios para atraerse al público, rizó el rizo de manera inigualable. Por lo común, como en la vieja Hélade, las representaciones tenían lugar durante el día, hasta la puesta del sol. Pero cuando se daban representaciones nocturnas, antes de las Saturnales de diciembre, se encendían en el anfiteatro grandes antorchas y

hogueras. En una de esas fiestas, quizás con la intención de pasarlo a las representaciones teatrales, si el experimento conseguía atraer al público, Nerón utilizó a unos cuantos cristianos condenados como antorchas vivas, que animaron el espectáculo no sólo con su luz sino también con sus alaridos.

Esto no tiene mucha gracia, pero no todas las anécdotas han de ser divertidas. También puede haber algunas, como ésta, simplemente educativas.

Como nota al margen, puedo decir que, tras los sucesivos fracasos de Nerón y de los directores-empresarios de su tiempo, los demás emperadores se olvidaron del teatro.

Tertulia intemporal de directores-empresarios

—El teatro no le gusta a nadie, Nicómaco; te lo digo yo. El teatro se ha acabado. Yo, lo que me dejó mi padre, pienso meterlo en la construcción. Ya he visto unos terrenos, junto a Ostia.

—Yo contaba con la subvención, y me la dieron; pero es que al teatro no acudió ni una alma, y eso a las autoridades les molesta.

—¿Y la promoción? ¿No te fallaría la promoción?

—¿Qué dices, Cleón? Si fijé diez tablillas en la plaza y repartí otras por las ochenta y dos tabernas anunciando que en la representación de *Las troyanas* intervendrían cien muchachas desnudas, cien^[3]. Y ni por éstas.

—Lo de las muchachas desnudas ya está muy explotado. La gente dice que como, para verlas, hay que aguantar más de media obra no vale la pena.

—Yo lo utilicé en Siracusa, pero cuando se marcharon de escena las sesenta (teníamos sólo sesenta, pero para provincias no está mal), algunos del público preguntaron a los acomodadores si volvían a salir, y al decirles que no, la gente se marchó sin saber en qué acababa la tragedia. No les importaba.

—Da mejor resultado lo de los bichos. Cuando yo anuncié que en *Agamenón*, de Esquilo, intervendrían doscientas mulas tuvimos que prorrogar tres días.

—Yo, con los bichos, tuve mala suerte. Interrumpíamos dos veces *Edipo, rey* para sacar un oso que luchaba con un gladiador, que cobraba un ojo de la cara, y cuando seguía la representación, en cuanto el público se aburría, empezaban a gritar a coro: «¡Que salga el oso! ¡Que salga el oso!».

—Para lo de los bichos, la que va mejor es la *Ariadna*, de Anfisodoro. Yo anuncié la *Ariadna* con ocho auténticos toros ibéricos, ocho. Quedó un gran espectáculo. El público escapaba gradas arriba lanzando gritos de terror.

—Pero ¿te sobró dinero de la subvención?

—El teatro estuvo lleno, pero se me marchó el beneficio en traer los toros desde

Gadir hasta Atenas y devolverlos allí. Di otra representación sólo con dos toros, pero el público no acudió y no me dieron más subvención.

—Si os lo estaba diciendo yo. El teatro no le gusta a nadie. Se ha acabado, Nicómaco. La construcción, la construcción; ahí hay que meterlo todo.

Según el diálogo que acabo de transcribir parece que la crisis del teatro contribuyó a que la Roma de mármol sustituyera a la Roma de ladrillo.

Una curiosa invención

El actor Galo Quinto Roscio, nacido el año 162 a. J.C., interpretaba los personajes de las tragedias tan admirablemente que Cicerón^[4] decía de él, sin prescindir del juicio adverso que los actores merecían de los romanos: «Según lo que agrada en las tablas, no debía bajar nunca de ellas; pero atendida su virtud, jamás debió haberlas pisado».

Roscio llegó a tener el anillo que le colocaba en la categoría de los caballeros, sin abandonar por ello su desprestigiado oficio. Murió en Roma, a edad avanzada, y dejó una inmensa fortuna, pues cobraba enormes sumas por cada representación.

El hecho de que el gran público romano no fuera tan aficionado al teatro como lo había sido el público griego no impidió que hubiera grandes actores, a pesar de estar muy mal considerados como clase social. Su situación mejoró a partir de Julio César. Llegaron a obtener cuantiosos ingresos y alcanzar una amplia popularidad. Aunque ninguno igualó a Roscio.

Antes de Roscio en el teatro romano no se utilizaban las máscaras, sino que los actores se pintaban el rostro de colores. El blanco lo utilizaban para los papeles femeninos. Pero no era a ese invento o aportación del gran actor al que ahora quería referirme sino a otro que se le atribuye.

Dícese que una tarde, o una noche a la luz de las antorchas, en plena representación de una tragedia, no se recuerda cuál, perdió la voz, se quedó mudo. No simplemente disfónico sino totalmente afónico. La bocina contenida en la máscara no era capaz de ampliar la voz del trágico, puesto que esa voz no salía de la garganta, no existía como tal voz. Pero entonces el actor tuvo una genial ocurrencia, para la que, desde luego, se necesita, aparte de un gran talento y un enorme dominio del oficio, una serenidad inigualable y un valor a prueba de jóvenes navajeros. Prosiguió la interpretación de su personaje sin pronunciar una sola palabra, expresándose sólo por medio de ademanes, de movimientos del cuerpo, de pasos, de saltos. Cuando la tragedia llegó a su desenlace, Roscio recibió una de las mayores ovaciones que había oído en su vida.

Había inventado la pantomima. Género que tenía la enorme ventaja de que el

buen pueblo romano, al que le gustaba charlar de sus cosas en las gradas —mientras los actores en la escena hablaban de las de los dioses y los héroes— y saludarse a voces y a larga distancia, no tenía que escuchar lo que los poetas habían escrito.

Como se sabe, el mimo es un género teatral satírico y con mucha frecuencia obsceno, que se apoya principalmente en los gestos y la expresión corporal pero que tiene texto, y que se encuentra en los orígenes del teatro griego y resurgió en la Edad Media. Pero lo que acababa de inventar el asombroso talento histriónico de Roscio era la pantomima, representación hecha con movimientos y gestos, sin hablar^[5].

CAPÍTULO II

DE LA EDAD MEDIA

Vinieron los bárbaros. No tan de repente ni a tantísima velocidad como nos hicieron creer los manuales de historia de la primera enseñanza, pero el caso es que vinieron.

Y las invasiones bárbaras nos dejaron sin anécdotas. Quiere decirse sin anécdotas teatrales, de cómicos, de empresarios, de poetas. Porque nos dejaron sin teatro. (Éste es un modo de hablar admitido: ya sé que dejaron sin teatro a los ciudadanos de Roma y provincias del Imperio, no a ustedes ni a mí).

Es cierto que a los romanos el teatro no les gustaba tanto como a los griegos, y también lo es que a los bárbaros, de las diversas tribus, no les gustaba nada. Más precisamente: ni siquiera llegaron a saber lo que era.

Entre aquellos artesanos —poco a poco convertidos en histriones— que se dedicaban a representar de vez en cuando y de pueblo en pueblo las groseras farsas atelanas, probablemente también sucederían cosas que merecerían calificarse como «anécdotas», pero ni los escritos ni la tradición oral han dejado rastros de ellas.

Por lo menos, este modesto aprendiz de recopilador no las ha encontrado.

Habrà que recurrir, para no dejar en blanco el enorme lapso de la edad de las tinieblas, a transformar en anécdotas unos pocos hechos que en realidad no lo son. Y que el benévolo lector me perdone. La culpa es de los bárbaros.

También tuvo parte de culpa la Iglesia de los primeros siglos del cristianismo. No hemos olvidado algunos cómicos que san Cipriano, en su libro *Contra los espectáculos*, decía que «los actores y las actrices son hijos de Satanás, los primeros y prostitutas babilónicas las segundas», ni que san Juan Crisóstomo llamaba a los teatros «moradas de Satanás, lugares de impudicia, escuelas de la molicie, auditorios de la peste y colegios de la lujuria».

Pero a san Juan Crisóstomo y a san Cipriano considero más oportuno dejarlos de lado, ya que cualquier comentario podría herir la susceptibilidad de algunas personas, y éste no aspira a ser un libro polémico sino de mero entretenimiento.

Mejor echar toda la culpa a los bárbaros.

Un libro recomendable

De las varias historias del teatro que hace años cayeron en mis manos, la que con más seguridad de no decepcionar recomendaría yo a los lectores que tuvieran curiosidad por este tema sería *Historia del teatro europeo*, de los escritores soviéticos A. Dzhivelégov y G. Boiazhiev.

Es libro de lectura fácil, documentadísimo, riguroso. Desde los albores de la Edad Media hasta el siglo xx, todas las épocas teatrales y todas las tendencias de la literatura escénica están analizadas, así como los modos de llevar esta literatura a la escena.

Pero el libro, aparte de sus indiscutibles méritos, tiene dos peculiaridades muy significativas y hasta cierto punto divertidas.

Primera peculiaridad: Según sus autores, todas las obras teatrales en las que los protagonistas son pobres, artesanos, campesinos son «buenas»; todas aquellas en las que los protagonistas son ricos, nobles, reyes son «malas».

Segunda peculiaridad: Todo lo que Marx y Engels escribieron sobre el teatro — que no fue mucho— es acertadísimo, así como todo lo que los demás eruditos y pensadores del mundo opinaron sobre el teatro, si no está refrendado por Marx o Engels, es una serie de errores.

Un gran libro, convertido en anécdota.

Imitaciones contra el imitado o La monja dramaturga

Se la conoce como Rosvita de Gandersheim, y en nuestro tiempo ha despertado singular interés entre la «alta crítica». Sus dramas han alcanzado gran estima entre los eruditos actuales.

Muy poco se sabe de ella, a pesar de que algunos historiadores de la literatura medieval la han definido como representante poética del reinado de Otón el Grande.

Nació probablemente en una familia noble hacia 935. En el convento de Gandersheim, que la acogió en su juventud, recibió educación por parte de Gerberga, sobrina del emperador Otón I y más tarde abadesa de aquel monasterio.

Toda la producción de Rosvita de Gandersheim permite creer que debió de conocer las obras de autores paganos y cristianos como Terencio, Virgilio, Estacio, Prudencio, Boecio, Alcuino. A excepción de esto, se ignora lo demás.

Escritora de particular sencillez, se inspiró en los mismos temas de las leyendas hagiográficas para componer algunos breves poemas de imitación virgiliana y, sobre todo, dramas procedentes de las comedias de Terencio.

En esta última labor puso tenaz empeño, pero, curiosamente, caso quizás único en la historia de la literatura, no imitó o compuso de nuevo las comedias de Terencio

porque le gustasen o con ánimo de divulgarlas, sino precisamente por todo lo contrario, para que se pusieran en evidencia sus errores, ya que consideraba los textos del autor cómico latino «nefastos» y opuestos a la moral cristiana. «Fuerte grito de Gandersheim», llamaba ella misma a su labor.

Curioso es también que se esforzase tanto en aquella misión cuando hacía siglos que las obras de Terencio no se representaban y a nadie le importaban nada.

De los «misterios»

De las representaciones de los «misterios», forma de teatro más común en la Edad Media, se han conservado algunos libros de cuentas que hoy pueden resultar pintorescos o en cualquier caso divertidos, como éste de unas representaciones realizadas en Mons:

«A Godofredo du Pont por cinco días y medio de su tiempo, *empleado en colocar tubos dentro de las serpientes para que éstas puedan escupir fuego*, a ocho dineros diarios, cuarenta dineros; al maestro Juan du Fayat y sus asistentes en número de dieciocho *por haber ayudado en el Infierno durante nueve días que duró el Misterio*, a seis dineros diarios cada uno, cuarenta y cinco ducados y seis dineros».

También hay indicaciones sobre el juego escénico, recomendando a quien hace el ruido de los truenos, *cesar en cuanto suene la palabra Dios*, etcétera.

La representación de los misterios constituyó *un arte* al mismo tiempo que *una empresa colectiva*^[6].

Teodora de Bizancio

Ha habido actrices, no pocas y en casi todos los tiempos, que, apoyadas en su belleza, han llegado a altos puestos en la sociedad o han amasado fortunas. Durante unos cuantos siglos se ha mantenido la moda —digamos mejor el hábito, la costumbre— entre los hombres ricos, por herencia, por los negocios o por la política, de tener amantes actrices. He cambiado impresiones con compañeras mías de oficio, bellas y sin prejuicios, que lamentaban la pérdida de esta costumbre. Pero ninguna de las actrices que han ascendido en la escala social ha llegado adonde llegó Teodora de Bizancio.

Su infancia y su adolescencia transcurrieron en Constantinopla, junto a su madre,

una cortesana barata amancebada con el guardián de una «casa de fieras», que murió pronto y dejó desamparadas a la madre y a la hija. A partir de entonces, Teodora ayudó al mantenimiento de su familia con diversos trabajos, principalmente los de actriz y bailarina, en los que muy pronto destacó no por su arte o por su técnica, que vienen a ser lo mismo, sino por el poderoso atractivo sexual de su belleza.

Uno de sus enamorados fue el joven senador Justiniano que, en seguida, para derrotar a sus rivales, decidió tirar por un peligroso atajo: casarse con ella. Así se lo comunicó a su padre adoptivo, Justino, el emperador gobernante. Pero la ley romana prohibía el matrimonio de los senadores con actrices o cortesanas. (¡Siempre esta manía contra nuestro sagrado oficio!).

Había que encontrar una solución para que el padre adoptivo demostrase su amor al hijo adoptivo y para que el hijo alcanzase el amor de la actriz. La solución no fue difícil: se derogó la ley. Para algo papá era emperador.

Y la actriz, bailarina y —¿por qué no?— cortesana Teodora se convirtió en la emperatriz Teodora de Bizancio, de gloriosa y dudosa memoria.

Los histriones

Salieron principalmente del artesanado. Eran, en principio, actores aficionados, pero en un tiempo en que no había actores profesionales. Hoy podría llamárseles también actores alternativos, pero porque hoy hay actores de los otros, aunque uno no alcance a ver la diferencia.

En aquellos tiempos oscuros, conforme empezaban a encenderse algunas luces, surgieron actores aficionados, actores alternativos, porque no había de los otros. Descendían, más que de los actores antiguos, de los mimos. Hacían imitaciones burlescas de la gente común, del rico del lugar, de los curas, frailes, obispos, de las personas encopetadas; recurrían a la obscenidad, a los chistes soeces; eran también volatineros, malabaristas, se acompañaban de perros, monos.

En algunas ciudades, para entrar, era preciso pagar una tasa aduanera. Un estudiante que ya no lo era, pues acababa de licenciarse, se encontraba frente a la puerta de la ciudad sin dinero para pagar el canon de entrada. Junto a él llegó un histrión con un perrillo, y también se detuvo un ricachón en su cabalgadura, acompañado de sus criados.

El guardián de la puerta, protegido por amenazadores soldados les pidió a todos el dinero del canon. Como al licenciado no le llegaba el de su escuálida bolsa, le negó la entrada.

También se la negó al histrión, que con alegres muecas, saltos y cabriolas explicó que tenía una bolsa, pero que dentro de ella no había nada, nada con que comprar

alimentos para él y para su perrillo que, entre la gente que iba rodeándolos, se sumaba a la explicación. El histrión pasó entonces a imitar al ricacho, su modo de ir en la cabalgadura, sin saber dónde acomodar la tripa, sus miradas despectivas a unos y a otros, la manera de llevar una mano a la gorra por si se le caía y la otra a la empuñadura de la espada, que le incomodaba.

Con muecas y ademanes, entre las carcajadas del gentío, que aumentaba, el histrión explicó al ricacho que no tenía dinero para pagar el canon de entrada, y el ricacho, riendo como los demás de la propia burla, encargó a uno de sus hombres que pagara por el histrión. Y el histrión entró en la ciudad después de dar las gracias al ricacho con graciosísimos pero insolentes movimientos de su trasero.

Días después, en la taberna de otra ciudad, el joven licenciado refería el lance a unos viajeros.

—También yo le dije al hombre rico que no me llegaba el dinero para traspasar la puerta, pero ni me escuchó ni siquiera me miró. La gente rica paga de buen grado a los bufones, mientras a los sabios nos deja morir de hambre.

El teatro en el 1400

En el campo, y también en las ciudades de mediana importancia, donde las distracciones eran escasas, las compañías (aún no recibían este nombre) de cómicos ambulantes empezaron a obtener por estas fechas una buenísima acogida y contaban con un público tan abundante como apasionado.

Las representaciones, por demás primitivas, tenían lugar en amplios locales (si la compañía los encontraba). A falta de ellos, los faranduleros alzaban su tinglado en la plaza del mercado o en una calle cercana.

Tras algunos ensayos del texto y «puesta en escena» la obra, los propios actores recorrían las calles anunciando la representación. A veces, su propaganda era tan eficaz que los espectadores llegaban a las manos para conseguir entrar en el recinto.

Entre las diferentes obras que eran interpretadas por estos cómicos ambulantes, la más popular, tanto en Francia, en Italia o en España, con diversos títulos, era *La pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, que terminaba en la crucifixión. Los actores interpretaban sus papeles con fervor y convicción mientras el público, entusiasmado, reía, lloraba y rezaba devotamente con ellos.

En estas representaciones, tanto al aire libre, como a cubierto, los actores vestían siempre según el lugar y la época en que se desarrollaba la acción. Para reforzar el efecto, se añadían pequeñas decoraciones pintadas.

Según la tradición, y otras fuentes no tenemos, estas compañías itinerantes eran por lo general buenas y merecían el éxito.

Espectáculos de menor calidad tenían lugar con ocasión de ferias, reuniones y, en general, en todas las circunstancias donde llegara a reunirse una muchedumbre. No parece necesario aclarar que aunque tales diversiones, compuestas casi siempre por romances vulgares y danzas más o menos indecentes, eran aplaudidas por el populacho, no contaban con la aquiescencia del clero.

Los histriones de esta especialidad idearon un procedimiento para defenderse: prescindir de tal aquiescencia.

Los diablos endemoniados

Las fuentes del teatro religioso cristiano se encuentran en la liturgia. Pero las ceremonias religiosas, para atraer público, o para no perderlo, se fueron transformando poco a poco en lo que hoy llamaríamos «obras teatrales», aunque su asunto fuera siempre religioso.

En las representaciones de autos o de misterios solían intervenir buen número de diablos que, como en el más modernísimo espectáculo, se mezclaban gritando, bailando, haciendo horribles muecas, entre el divertido público, para llevarse a los pecadores al infierno.

Estos personajes estaban encomendados en principio a clérigos jóvenes, pero, aunque era la parte más divertida de la representación y por lo tanto la mejor recibida por el público mayoritario, llegaron a propasarse tanto, golpeando a los hombres, azotando cariñosamente las nalgas de las mujeres, mordiéndoles las mejillas y las tetas, levantándoles las faldas para endemoniarlas por debajo, que las autoridades eclesiásticas se vieron obligadas a prohibir que tales personajes fueran interpretados por clérigos.

Habían empezado a escasear las vocaciones firmes y a abundar la cuelga de hábitos.

Como no hay mal que por bien no venga, a causa de esta medida surgieron muchos nuevos puestos de trabajo para los histriones, que fueron los encargados de sustituir a los jóvenes clérigos, pues como ellos ya estaban endemoniados por mor de su oficio, no importaba que se endemoniasen un poco más.

Y esto es todo —en realidad, nada— lo que, hasta próximas ediciones corregidas y aumentadas, puedo ofrecer sobre los tiempos oscuros.

Reitero mis disculpas al paciente lector.

CAPÍTULO III

DE LA EDAD MODERNA

En 1528 se encuentran doce comedias desconocidas de Plauto. Al mismo tiempo inicia sus representaciones latinas en Roma Pomponio Leto^[7]. El público llamado *culto*, o que como tal se considera a sí mismo, se siente atraído por el arte dramático; y se hace evidente la carencia de edificios adecuados para ofrecer, con el rigor debido, representaciones teatrales.

Con el impulso de los grandes arquitectos y decoradores renacentistas Bramante, Peruzzi, Serlio y Vitruvio, surgen los nuevos teatros y, simultáneamente, como consecuencia los unos de los otros, los nuevos cómicos y los nuevos autores.

Este renacer del teatro se había logrado gracias al impulso de los más cultos, que eran, obligadamente, los más poderosos. Los escritores acataron de muy buen grado los deseos, las directrices, los gustos de sus mecenas. Boccaccio, Maquiavelo, Ariosto, el Aretino, aunque, salvo en el caso de *La mandrágora*, de Maquiavelo, no consiguieran obras maestras sino obras ocasionales, que se podrían definir como «piezas de corte», abrieron las puertas, coincidiendo con el comienzo de la Edad Moderna, de una de las edades de oro del teatro.

En España, el teatro de índole religiosa perduró más que en el resto de Europa; pero junto a él —o frente a él—, floreció mucho más el teatro profano. El público español «está ansioso de acción, de comedias y de drama poético, de escenas heroicas inspiradas en la leyenda y en la historia de España, de obras de capa y espada basadas en su propia época, de obras cómicas y de intriga romántica, de algo que tenga activa vitalidad teatral. Antes de 1500 aparecieron diversas obras laicas, y en el transcurso de medio siglo sus empresarios-autores crean una nueva clase de edificio teatral. España rivalizó e incluso se anticipó a las obras y teatros afines a los suyos de la Inglaterra isabelina»^[8].

Entre bufones

Cuéntase que hallándose en las ansias de la muerte don Francesillo de Zúñiga, bufón del emperador Carlos V de Alemania y I de España, le visitó el bufón del marqués de

Villena, Perico de Ayala, y como éste le pidiera que rogase por su alma cuando se hallase en el cielo, Zúñiga, con su habitual donaire, le contestó:

—Átame un hilo a este dedo meñique para que no se me olvide.

Los genes de los Austria

El público madrileño era rendido admirador del cómico Alonso de Cisneros, que varios años en las representaciones de los autos del Corpus había obtenido el premio que concedía el ayuntamiento al autor^[9] más sobresaliente.

Entre sus admiradores, y no el menos entusiasta, se contaba el desgraciadísimo príncipe don Carlos, de tan dudosa memoria. Y digo dudosa por la de velos que con buena o mala intención se han tendido sobre ella. Por presenciar las representaciones de Alonso de Cisneros, don Carlos era capaz de cualquier sacrificio, pues su afición al comediante era exagerada. Había ordenado el hijo de Felipe II que le representasen una comedia en las habitaciones en que se hallaba recluido por mandato de su padre, y que dicha representación estuviese a cargo de Cisneros, que a la sazón se hallaba «impedido y desterrado» de palacio por orden superior, cuyo motivo no hace al caso.

El cardenal Espinosa, al conocer el deseo del príncipe, se opuso a él, y el propio Alonso de Cisneros no se atrevió a acudir a palacio, por justa obediencia o por temor a males mayores.

Se indignó el príncipe al esperar inútilmente la llegada del representante y de los demás faranduleros. Hizo por ver al cardenal, a quien no profesaba afecto alguno por creerle inspirador de la conducta que su padre observaba con él, y al verlo, asió por la sobrepelliz al prelado y con aire amenazador y voz descompuesta le gritó:

—¡Conque vos os atrevéis contra mí no dejando venir a Cisneros al palacio!

El cardenal Espinosa intentó disculparse, pero en este momento, el príncipe, perdido todo dominio de sí mismo, sacó un puñal y esgrimiéndolo ante los ojos de Espinosa, le dijo:

—¡Por mi padre, eminencia, os juro que os tengo que matar!

Intervinieron los palaciegos que se hallaban cerca y, tras algún forcejeo, condujeron a don Carlos a su aposento.

Pero consta en las crónicas que la comedia se representó y que el desdichado hijo de Felipe II pudo darse el gusto de aplaudir nuevamente al cómico Alonso de Cisneros.

El público de no pago

Que el orgullo de los españoles tiene múltiples formas de manifestarse es algo bien sabido y divulgado por los visitantes extranjeros. Una de estas formas es la de presumir de no pagar en los lugares y en las ocasiones en que es debido hacerlo. No pagar en el fútbol, en la ópera, en los toros, en el teatro, en el tren, en los aviones, en los museos se considera un signo de superioridad y, por lo tanto, muchos se esfuerzan en conseguir ese privilegio aunque dispongan del dinero necesario y aun les sobre.

En los siglos XVI y XVII, cuando la única diversión de pago era la asistencia a los corrales de comedias, había varias formas de entrar en ellos sin pagar y sin remordimientos de conciencia, aunque nadie ignorase que el beneficio era para hospitales, conventos y casas de caridad. Uno de los procedimientos consistía en entrar con aire solemne y algo amenazador sin dirigir ni una mirada al amedrentado portero; otro, disponer previamente de un pase de favor; otro, «colarse» aprovechando las apreturas (todavía se practica actualmente); otro, que hoy puede parecernos insólito, pelearse con los porteros y entrar por la fuerza; pero la verdad es que abundaban los valentones que pretendían forzar el paso a estocadas y muchas veces lo lograban. Por eso pudo Quiñones de Benavente escribir:

*En el corral de comedias
lloviendo a la puerta están
mohadas y más mohadas^[10]
por colarse sin pagar.*

Tan frecuente llegó a ser la utilización de este sistema de ahorro y tan peligroso el oficio de portero de corral, que la Autoridad llegó a encarecer la necesidad de que los alguaciles estuviesen a la puerta del corral para proteger a los cobradores, y que éstos «han de poder traer coletos para la defensa de sus personas, por el riesgo que tienen de perder sus vidas en las dichas cobranzas».

El viaje de un cómico

Transcripción de un fragmento del maravilloso *Viaje entretenido*, compuesto y publicado en 1603 por el cómico, soldado, corsario, vagabundo, ladrón Agustín de Rojas Villandancho.

SOLANO: Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, mojiganga, farándula y compañía. El bululú es un representante solo, que

camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa; que junte al barbero y al sacristán y se la dirá, porque le den alguna cosa para pasar adelante. Juntanse éstos, y él súbese sobre una arca y va diciendo: «Ahora sale la dama, y dice esto y esto», y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio. Ñaque es dos hombres —que es lo que Ríos decía a poco de entrambos—; éstos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamboril y cobran a ochavo, y esotros reinos a dinerillo —que es lo que hacemos yo y Ríos—, viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse en verano entre los trigos, y en invierno no sienten el frío con los piojos. Gangarilla es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de *La oveja perdida*, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada —algunas veces se olvidan de devolverla—, hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina, todo género de zarandajas —que se echa en una talega—; éstos comen asado, duermen en suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados.

RÍOS: ¿Por qué razón?

SOLANO: Porque jamás cae capa sobre sus hombros. Cambaleo es una mujer y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa que lo puede llevar una araña; llevan a ratos a la mujer a cuestras y otras en silla de manos; representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de berzas; cobran en los pueblos a seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero —sin que se deseche ripio—, están en los lugares cuatro o seis días, alquilan para la mujer una cama, y el que tiene amistad con la huéspeda, dale un costal de paja, una manta y duerme en la cocina, y en el invierno el pajar es su habitación eterna. Éstos a mediodía comen su olla de vaca, y cada uno seis escudillas de caldo; siéntanse todos a una mesa, y otras veces sobre la cama. Reparte la mujer la comida, dales el pan por tasa, el vino aguado y por medida, y cada uno se limpia donde halla, porque entre todos tienen una servilleta, o los manteles están tan desviados que lo alcanzan a la mesa con diez dedos. Compañía de garnacha son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera un muchacho la segunda; llevan una arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras, y algún vestido de mujer de titiritaña. Éstos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses; el arca en un pollino, la

mujer a las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás, arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro, comen olla de vaca y carnero, y algunas noches su menudo bien aderezado. Tienen el vino por adarmes, la carne por onzas y el hambre por arrobas. Hacen particulares a gallina asada, liebre cocida, cuatro reales en la bolsa, dos azumbres de vino en casa y a doce reales una fiesta con otra. En la mojiganga van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aun suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso, ni un enamorado, y habiendo cualquiera destos, no pueden andar seguros, vivir contentos, ni aun tener muchos ducados. Éstos traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hato de la comedia y otra de las mujeres; alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas, dos para las hembras y otro para remudar los compañeros a cuarto de legua, conforme hiciera cada uno la figura y fuera de provecho a la chacota. Suelen tener entre siete dos capas y con éstas van entrando de dos en dos como frailes. Y sucede muchas veces, llevándosela el mozo, dejarlos a todos en cueros. Éstos comen bien, duermen todos en cuatro camas, representan de noche y las fiestas de día, cenan las más veces ensalada, porque como acaban tarde la comedia, hallan siempre la cena fría. Son grandes hombres de dormir de camino, debajo de las chimeneas, por si acaso están entapizadas de morcillas, solomos y longanizas, gozar de ellas con los ojos, tocarlas con las manos y convidar a los amigos ciñéndose las longanizas al cuerpo, las morcillas al muslo, y los solomos, pies de puerco, gallinas y otras menudencias, en unos hoyos de los corrales y caballerizas, y si es en ventas en el campo, que es lo más seguro, poniendo su seña para conocer dónde queda enterrado el tal difunto. Este género de mojiganga es peligroso, porque hay entre ellos más mudanzas que en la luna y más peligros que en la frontera —y éstos si no tienen cabeza que los rijan—. Farándula es víspera de compañía: traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato, caminan en mulos de arrieros, y otras veces en carros; entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos —digo los que no son enamorados—; traen unas plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos, y otros en los pies, el mesón de Cristo con todos. Hay Laumedones de ojos, *decídselo vos*, que se enamoran por debajo de las aldas de los sombreros, haciendo señas con las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el aprieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año. En las compañías hay todo género de guarapas y baratijas, entrevén cualquier costura, saben de mucha cortesía, hay gente muy discreta, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas, que donde hay mucho es fuerza que haya de todo; traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, dieciséis personas que representan, treinta que

comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos.

Un golpe de suerte

El cómico Juan García entró en el teatro como apuntador. Pasó después a actor, que era su auténtica vocación, y hallándose con una farándula en Vélez Málaga, un día de descanso decidió salir al campo a cazar. No había andado mucho cuando se topó con un jinete que le insultó sin motivo alguno y empezó a burlarse de él, que tenía un aspecto totalmente opuesto al de un bravo o un matasiete.

A las zafias burlas del desconocido contestó con resignación Juan García. Pero tal resignación no fue suficiente para calmar la violencia del jinete, que descabalgó, se apoderó de la escopeta del cómico y con ella le aporreó repetidas veces.

Pero al sentir uno de los golpes, el tercero, el cuarto, el quinto, vaya usted a saber, al desmedrado cómico se le subió la sangre a la cabeza, se irguió como pudo y tirando de un cuchillo de monte que llevaba, le dio tal entrada a su agresor que le dejó muerto.

Al hallarse autor de un homicidio le sobrevino un pánico mucho mayor que el que había sentido ante los golpes del desconocido. Imposible iba a serle probar que la muerte fue en defensa propia, pues ningún testigo la había presenciado. ¿Debía huir? ¿Ocultarse en el monte, en aquellas tierras que no conocía?

Repuesto de la terrible impresión, oyó la voz de su tranquila conciencia y tomó el camino de regreso a Vélez Málaga para presentarse a las autoridades y confesar lo sucedido.

Como no era de aquella tierra, sino un cómico de paso, ignoraba algo que, en aquella circunstancia era fundamental. Los vecinos de Vélez Málaga y de los pueblos cercanos llevaban días viviendo en una continua alarma. Merodeaba por aquellos campos un feroz ladrón, hombre sin conciencia que perpetraba diariamente graves delitos y esquivaba a la justicia con perverso y admirable ingenio. Varios golillas habían perdido la vida a sus manos. El corregidor estaba desesperado, se sentía impotente ante el forajido y había pedido ayuda al gobierno.

Cuando el aterrorizado homicida Juan García confesaba su impremeditada hazaña a las autoridades dispuesto a ser juzgado, corrieron hacia el lugar de los hechos el alcalde mayor y los alguaciles, ansiosos de ver el cadáver del agresor del cómico.

Ya lo ha adivinado el paciente lector: ¡era el feroz forajido, el facineroso, el terror

de la comarca!

Juan García, de criminal, casi se convirtió en héroe.

Afortunadamente, el cuchillo de caza que llevaba aquel día no era de pega, de los que se usan en las comedias.

Dama de teatros

Según asevera Deleito y Piñuela, en tiempo de Felipe IV las actrices llegaron a tener en España, si a sus dotes artísticas les acompañaban la gracia y la hermosura, un prestigio que para sí quisieran muchas de las *divas* actuales de categoría internacional.

«Por doquier cosechaban riquezas y homenajes, ditirambos rimados de sus admiradores poetas (que era tanto como pobres), y obsequios más sustanciosos de quienes tenían qué dar, y eran los preferidos naturalmente».

Para ponderar los merecimientos de una dama, Tirso de Molina dijo en una de sus comedias:

*Más gentilhembra, más rica
que una abadesa en Las Huelgas,
que una condesa en su villa,
y una dama de teatros,
que es más que todas las dichas.*

Teatro español del Siglo de Oro

En aquellos tiempos las representaciones teatrales eran un número imprescindible en cualquier fiesta religiosa, popular o cortesana. Incluso en reuniones privadas se representaban comedias por «distinguidos aficionados» (costumbre que perduró hasta finales del siglo XIX), o por cómicos profesionales contratados al efecto. Pero abundaban los que representaban o componían comedias por afición. Tanto encopetados nobles como artesanos, gente del pueblo, burgueses, curas y soldados, además de constituir público pasivo pero entusiasta, encontraban tiempo para colaborar activamente como poetas o comediantes. Todos los españoles se creían dotados para pergeñar comedias en verso. Y, desde luego, para criticarlas con absoluto convencimiento de infalibilidad. En esta especialidad de la crítica destacó en Madrid, sin que aún se haya averiguado la razón, el gremio de zapateros. La opinión

de los zapateros, que solían acudir al espectáculo agrupados, era temida por poetas, autores y representantes.

El gran evocador del reinado de Felipe IV, José Deleito y Piñuela, certifica esta pasión del español de entonces por el teatro:

«En toda la España de los Felipes constituía un rasgo peculiar el amor —delirio más bien— que despertaban las obras teatrales. Desde el monarca hasta el último villano, todos cifraban en ellas su mayor deleite. No sólo se representaban en pueblos y ciudades, al raso o en locales fijos, como espectáculo público, sino en el alcázar de los reyes, en los palacios de los nobles, en los conventos de frailes y monjas o en medio de la calle, sobre tablados ligeros o carros portátiles».

En la mayoría de las ocasiones las comedias se encargaban ex profeso a los poetas, en adecuación con el hecho que se celebraba, que podía ser desde la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo a la llegada de un embajador o el reparto de premios en una escuela.

Pero es muy difícil hacerse una idea clara y justa de lo que era una representación teatral en aquella gloriosa época de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Como ayuda al curioso lector y ya que se encuentran testimonios escritos aquí y allá, veamos lo que opinaba un escritor holandés que anduvo de viaje por estas tierras.

«Los comediantes no representan con luces, sino con la del día, y así privan a las escenas de cierta ilusión. Los vestidos de los actores no son suntuosos, ni adaptados a los papeles. Una comedia de argumento romano o griego se representa con traje español. Todas las que yo he visto se componen de sólo tres actos, que los españoles llaman jornadas. Danlas principio por un prólogo o loa en música, y cantan tan mal que su armonía se parece a chillidos de niños. Entre las jornadas se intercala un entremés, algún baile o algún sainete, que muchas veces es lo más entretenido de la comedia.

»Por lo demás, el pueblo es tan perdido por esta diversión que apenas puede con dificultad encontrar asiento, porque los más principales están tomados por temporada, y esto prueba que la ociosidad reina con exceso en esta tierra. Los asientos preferentes están junto a las tablas, y se conservan de padres a hijos, como un mayorazgo, que ni puede venderse ni empeñarse.

»Tanta pasión tienen los españoles por la comedia».

El trabajo de la mujer

Es sabido que en la compañía de William Shakespeare los personajes femeninos eran interpretados por los actores más jóvenes, pues en la Inglaterra isabelina estaba prohibido el acceso de las mujeres a los escenarios. (Por aquellos años, primer tercio

del siglo XVII, en España estaba autorizado). Y parece que la mayor parte del público estaba de acuerdo con las autoridades.

El puritano Thomas Brand, en una relación dirigida al obispo Laúd, da cuenta de la presencia de las primeras mujeres que tuvieron la audacia de aparecer en escena, en el año 1629:

«Me congratulo de decir que han sido silbadas, abucheadas y arrojadas fuera del escenario a golpes de patatas cocidas, tan enérgicamente que no están dispuestas a llevar a cabo una segunda tentativa».

Las actrices de esta desdichada aventura eran francesas que habían pensado acogerse a la protección de la reina Enriqueta, esposa de Carlos I.

Una barba impertinente

Todavía se cuenta que en una representación de *Enrique VIII*, la entrada en escena (o sea, el comienzo de la representación) se hacía esperar demasiado tiempo y su majestad empezaba a impacientarse y quizás habría tomado una grave decisión si el actor encargado del personaje del bufón no hubiera tenido la feliz inspiración de saltar sobre la escena y cambiar en buen humor y carcajadas el mal humor del soberano y del resto de la concurrencia.

—¡Perdón, sire! —dijo—. ¡Mil perdones! ¡Pero nuestra virtuosa reina Catalina todavía no ha terminado de afeitarse!

¡Al ataque!

Pellicer, en su útilísimo libro *Origen del histrionismo en España*, refiere esta anécdota o sucedido, más bien aventura novelesca.

Era Vicente Domingo un cómico ni bueno ni malo pero que no había conseguido destacar en el ejercicio de su azarosa profesión. Entró en ella aún en plena juventud, cuando abandonó la carrera de las armas, pues prestó servicios como trompeta cuando las guerras de Cataluña. Alguna nostalgia debió de acompañarle de aquella época, pues entre sus escasas pertenencias de cómico trashumante conservó siempre su clarín.

Cuando sucedió la aventura novelesca que voy a referir pertenecía Vicente Domingo a la compañía de Marcos Garcés, autor no de primera fila. Recorrían

constantemente los caminos de las provincias andaluzas y extremeñas, montadas las cómicas en pollinos y a pie los cómicos. Detrás iban dos o tres mulas con los bártulos de la compañía, trajes y telones.

Atravesaba la mísera comitiva un peligroso y despoblado paraje, cuando se acercó a los cómicos un pastorcillo, alma caritativa, para prevenirles de que muy cerca había otra compañía, pero no de sacerdotes de Talía sino de bandidos o gitanos, que se apoderarían de sus caballerías y de las cargas que llevaban y de todo lo que encima de hombres y mujeres pudieran encontrar.

Gravísimo trance para el autor y para los faranduleros, sin tiempo ya para retroceder, pues habían sido divisados por los malhechores de la partida.

Las cómicas se desmayaron, los cómicos no sabían dónde meterse. El desdichado autor Marcos Garcés invocaba al cielo y prometía reanudar la costumbre de oír misa.

Y en este momento, Talía, desde el Parnaso, cuya existencia niegan algunos ignorantes, envió un relámpago de inspiración al cómico Vicente Domingo, trompeta que fue en las guerras de Cataluña. Recordó su clarín y su habilidad para sonarlo, y sin perder un instante, se escondió entre los árboles y los matorrales y empezó a tocar, con todo el vigor de sus pulmones, una marcha guerrera.

En cuanto los bandoleros o gitanos oyeron el sonido del clarín imaginaron que llegaba a enfrentarse con ellos una compañía de soldados, de las que daban batidas por los montes. Algunos hasta vieron el brillo de las picas. Entre gran confusión, dieron la espalda a la que creyeron fácil presa, pusieron pies en polvorosa, echaron monte abajo a todo correr y dejaron expedito el camino a la compañía del autor de comedias Marcos Garcés.

Es de suponer que en cuanto las damas se recobraran de sus desmayos saldrían a relucir las botas de vino.

Curioso modo de convencer

Un hijo del marqués de Cerralbo, don Juan Pacheco, decidió que el autor de comedias Tomás Fernández *echase* una nueva el día de San Blas, para celebrar que su novia, hija del marqués de Cadreita, se había librado de unas fiebres cuartanas y deseaba asistir a un espectáculo.

La prepotencia de la clase noble era tal, como representación del absolutismo de derecho divino, que se ponía de manifiesto hasta en las cosas más triviales, por lo que el marquesito no dudaba de que su demanda sería atendida. Pero el comediante Fernández consideró que no había tiempo suficiente para escribir y ensayar una comedia nueva y alegó esta y otras razones para no aceptar la petición de don Juan Pacheco.

Sin alterarse demasiado, el galanteador de la marquesita buscó a un sicario para que acuchillase al cómico. El sicario cumplió su trabajo hiriendo al cómico en el rostro, mientras el aspirante a asesino se paseaba, esperando noticias del suceso, por el atrio de San Sebastián, iglesia cercana al corral de La Pacheca, y comentaba que así se debía tratar a los picaros.

El suceso no resulta tan insólito si se tiene en cuenta que aquella época era un poco más violenta que la nuestra.

Si la comedia no gusta, multa

Veamos un curioso modo de ayudar a la cultura y a la diversión del pueblo.

«En la villa de Madrid, a 23 días del mes de Noviembre de 1698, el Sr. D. Francisco de Vargas y Lezama, caballero del Orden de Calatrava, del Consejo y Contaduría mayor de Hacienda de S. M., Corregidor de esta villa, dijo: Que por cuanto Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas, autores de comedias, no representan comedias proporcionadas^[11], por esta causa asiste poca gente a verlas, de que resulta gran perjuicio, así a los hospitales de esta corte, por estar agregado a ellos el producto del arrendamiento de los Corrales de comedias, como a los interesados en las sisas de sexta parte, mediante lo cual Su Señoría mandó se notifique a los dichos Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas representen comedias proporcionadas y en la conformidad que están obligados, y de calidad que no se experimenten grandes inconvenientes, y que el público logre buenos festejos como conviene, con apercibimiento que no lo ejecutando así se les sacarán, a cada uno de los dichos Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas, 500 ducados, además de que se pasará a lo que hubiera lugar en derecho, y lo señaló Su Señoría. — Vargas. — Ante mí, Miguel Thoribio».

Tiempos de Felipe IV

Me he referido a la gran autoridad que tenían los zapateros en cuanto a la aceptación o rechazo de las comedias. «Pero los más temidos eran los espectadores del patio, los llamados *mosqueteros*. Quizás se les dio tal nombre por asistir de pie, como si concurriesen a un destacamento militar formado. Aunque según el coetáneo Caramuel, se les llamaba así por el estrépito que causaban, análogo al de los turbulentos soldados del mosquete, o bien por asemejar el silbido de esta arma el que

los tales mosqueteros producían para expresar su desagrado»^[12].

La comparación con la pasión que hoy despierta el fútbol, aunque decirlo sea un tópico, es adecuada para entender el sentimiento del público de entonces hacia el teatro. Los llamados, «tertulianos» o «tertulios», opuestos a los «mosqueteros», capitaneados por su *indecente* presidente Nicolás Sánchez, llevaron muy a mal la silba que éstos dieron a una comedia del doctor Pérez de Montalbán, y de su corro, el de la «tertulia», salió un papel en que se daban leyes corteses y se juzgaba, sin pasión, a los autores de comedias por sus nombres.

Quevedo escribió una carta de pésame al atribulado don Juan Pérez de Montalbán, y un «mosquetero» zaino, de la clase de los copleros, gritaba por el patio del corral los conocidos versos del poeta satírico.

*El doctor tú te lo pones,
el Montalbán no lo eres;
conque en quitándote el don,
vienes a quedar Juan Pérez.*

Diferencia de sistemas

Aunque siempre han sido útiles los halagos, la asiduidad, la esplendidez, en los años que estamos evocando a veces no se precisaban obsequios ni galanteos previos para conseguir los *favores* de una comedianta de renombre y de belleza ostensible.

Tal es el caso de la primera dama de la compañía de Francisco García, apodado *el Pupilo*, la bella Isabel de Gálvez, esposa del mencionado García. Leamos este *Aviso* de la época:

«Estaban el marqués de Almazán y el conde de Monterrey juntos viendo una comedia. Antojóseles una comedianta muy bizarra, que representaba muy bien y con lindas galas. Asieron de ella sus criados, y así como estaba la metieron en un coche que picó, llevándosela como alma del sastre suelen los diablos llevarse. Siguióla su marido, dando, sin por qué, muestras de honrado, y con él un alcalde de corte, que se halló al robo de Elena. No se la volvieron, aunque los alcanzaron, hasta echarle a la olla de las especias. Mandólos el rey prender. Todo se hará noche^[13]. Contentarán al marido, con que habrá de callar, y acomodarse al tiempo, como hacen todos, supuesto que se la vuelven buena y sana, sin faltarle pierna ni brazo, y contenta como una *Pascua*. Llámase la tal la Gálvez».

Una actriz coquetuela

El *Bonico* o el *Borrigo*, que de una de estas dos maneras apellidó Francisco de Quevedo a Juan Morales Medrano, y no he conseguido aclararme, propietario de casas de malicia, autor de comedias desde 1603, esposo vulnerable o invicto de la codiciadísima Yusepa Vaca, dio, por precaución, a su amantísima (en el más amplio sentido de la palabra) esposa la orden de salir cuanto antes de la corte, porque el desdichado estaba harto, a su vez, de tantos particulares^[14] como le obligaban a hacer los próceres del reino, de los regalos que recibía por aquello de «por la peana se adora al santo»; y en cuanto a los duques de Feria, Pastrana y Rioseco, los condes de Olivares y Saldaña y los marqueses de Villanueva del Fresno, Alcañices, Villaflor, Peñafiel y otros calaverones de la crema más amarilla a quienes la Vaca del cuento les apetecía más por serlo tanto y por venir de dos escrias, según escribe el señor Fernández-Guerra y Orbe, y por ello andaban sin cesar a la husma de la comedianta desempedrando calles, el Morales Medrano declaró que los iría ensartando uno tras otro en su tizona, hasta dejar limpia de abejorros la *colmena de su honor*.

Alguien debió de contar a los aspirantes a los favores de la cómica la baladronada del cómico, porque éstos de común acuerdo tramaron vengarse de modo tan ruidoso que su hazaña pasase a la posteridad, y así sucedió que una tarde en que Morales salió a escena vistiendo un capotillo con vueltas de felpa negra y una gran cadena de oro, o de similar, al cuello, el duque de Medina diz que improvisó y disparó públicamente al cristo Morales la siguiente saeta:

*Con tanta felpa en la capa
y tanta cadena de oro,
el marido de la Vaca
¿qué puede ser sino toro?*

Juan de Morales, cuando escuchó los versos, que por cierto se consideraron ingeniosos y epigramáticos, cayó de espaldas en el tablado y estuvo a punto de no levantarse jamás.

(Ya se ha dicho en las primeras páginas de este libro que en esta recopilación, y en otras que el recopilador conoce, las hay verdaderas y otras que no lo parecen).

Más de Yusepa Vaca

Se propaló que la tal Yusepa Vaca fue algo así como coqueta y enamoradiza, por no decir libidinosa; que hacía cara franca a los grandes dadivosos, de los cuales se halló lista nominal entre los papeles privados de la comedianta, y que estos grandes, con sus asedios y artimañas, quitaban el sueño al celoso marido y le obligaban a registrar de noche, con la espada y vela de sebo en mano, todos los cuartos y escondrijos,

sótanos y desvanes donde pudiera encontrarse el galán de sus desvelos.

Con este motivo se habló de sucesos innombrables en la casa del matrimonio: ruidos nocturnos, susurros como del otro mundo, suspiros agónicos. El casero se aterrorizó: se pidió el hisopo a la iglesia vecina, y de las monjas de la Trinidad salió el receptor, con estola y sobrepelliz, acompañado de un monago, que llevaba el libro de los exorcismos y el caldero del agua bendita.

Se rociaron las paredes por el interior y el exterior. La Yusepa, compungida, besó la estola del cura. Morales metió la punta de la espada en el caldero y se santiguó.

Pero en cuanto llegó la noche, volvió el duende a producir ruidos siniestros, inquietantes, que también podían parecer como de besos que se hurtan o se dan en la oscuridad dos almas gemelas.

Empuñó de nuevo el cómico Morales la tizona, confiado esta vez en perforar el pecho del felón que turbaba su sosiego conyugal intentando robarle la honra. Mas después de recorrer toda la casa, después de trepar, husmear, gatear por pasillos, escaleras, rincones, no encontró a nadie y se encaminó a la alcoba donde plácidamente dormía su mujer y la despertó suavemente para, con dulzura, con cuidadosa ternura, pedirle perdón por sus celos y sospechas.

La respuesta de la recién despertada esposa (quizás los demonios inspirasen sus ensoñaciones) no fue tierna ni cuidadosa ni dulce ni suave:

—¡Hasta el moño estoy de tus ataques de cuernos, señor marido! ¡Ojalá fuese yo menos honrada, que soy hija de mi madre y he nacido para algo más placentero que pasarme la vida en la gruta de un penitente!

(Si estaban los dos solos, ¿quién pudo contarle y hacer que llegara hasta nuestros días? Y si uno de los dos lo contó, ¿quién puede testificar que fuera verdad?).

Propósito de enmienda

Esta situación social y moral era escandalosa y no podía durar mucho en un país de tan firmes creencias religiosas como España.

Así, en el mismo reinado de Felipe IV, a raíz de la caída del conde-duque de Olivares, se tomaron una serie de medidas para llevar las aguas a buen cauce.

Se prohibió la representación de comedias debidas a la inventiva de los poetas que las escribían.

Todas debían estar sacadas de historias verdaderas o de vidas de santos.

Los cómicos y cómicas no podían salir al tablado con vestidos de oro ni de telas ricas.

No podían representar actrices solteras, viudas ni doncellas; todas las actrices debían ser casadas.

No podían representarse comedias nunca vistas (estrenos) sino cada ocho días.

Los señores no podían visitar a ninguna comedianta en el teatro más de dos veces.

No se podían dar representaciones particulares en casa de nadie, si no era con licencia firmada del señor presidente de Castilla y de los consejeros.

Y los autores de comedias (empresarios) no podían recibir en sus compañías otras actrices que aquellas que tuvieran acreditada su honestidad y su buen proceder.

Levántate y corre

Ríos y Solano ya han aparecido antes para explicar los diferentes grupos teatrales que había en aquellos tiempos, pero fuerza es que nos encontremos a los mismos hombres en los mismos caminos.

El caso es que ambos compañeros, estando carentes de compañía, oyeron la voz de un chiquillo que pregonaba la presentación de una comedia. Buscaron al muchacho, quien los reconoció, los ayudó con sus ahorrillos a comprar bacalao, queso y pan, y los presentó al autor, el conocido *Martinazos*.

Éste, al verlos tan derrotados, los abrazó, les dio comida, papeles y tres cuartillos por representación. Anduvieron con *Martinazos* unas cuatro semanas, comiendo poco, caminando mucho, con el hato de la farsa al hombro y sin conocer cama. A veces, cuando llovía, formaban Ríos y Solano una silla de manos, donde iba la mujer del autor, que cubría su cara, que no debía de ser fea cuando tanto la reservaba, con una barba o con una mascarilla, para que no se le echase a perder el cutis.

Llegaron a una villa con apariencias de ciudad, y anunciaron la representación de *La resurrección de Lázaro*, auto de gran lucimiento y muy deseado. Solano tomó el papel del santo que debía resucitar, prestándole *Martinazos* un vestido vistoso y relativamente rico. A Ríos también le prestó un sombrero con muchas plumas, un sayo de seda largo, medias y zapatos.

Todo iba a pedir de boca, hasta llegar el instante en que Lázaro debía volver a la vida. El cómico encargado del papel de Cristo acercóse al sepulcro, y, con voz de bajo profundo, exclamó:

—Levanta, Lázaro; surge, surge.

Pero Lázaro no surgía.

Repitió las frases, y tampoco se levantó el resucitado.

Al ver que no salía, el comediante se acercó.

Estaba el sepulcro vacío.

Lázaro había resucitado y emprendido la huida con el vestido nuevo que *Martinazos* le había prestado.

Ríos, viendo el pleito malparado, el pueblo en alboroto, el autor enfurecido y la

función acabada de mala manera, fingió salir en seguimiento de su amigo y no paró de correr hasta que se le perdió de vista.

El seductor Richard Burbage

Si Shakespeare no interpretó los primeros personajes en la compañía de la que él era el alma y el motor, fue porque el actor Richard Burbage, su compañero, amigo y socio, parecía venido al mundo para representar los Romeo, los Bassanio y los Enrique V.

Su encanto personal explicaba los flechazos sufridos por Julieta y Rosalinda y hacía verosímil en *Ricardo III* la conquista instantánea de la viuda del príncipe de Gales llevada a cabo por el propio asesino. Burbage era hasta tal punto identificado como intérprete de Ricardo III, que un guía, mostrando al arzobispo de Oxford el campo de batalla de Bosworth, le decía al asombrado oyente:

—Aquí fue donde Burbage ofreció su reino por un caballo.

Y poco después:

—Aquí es donde mataron a Burbage.

Burbage y Shakespeare

Otra anécdota, recogida del diario de un estudiante de Londres, confirma hasta qué punto la personalidad de Burbage se confundía con la del rey Ricardo III. Un día Shakespeare se encontraba en casa de una dama cuyos favores se disputaban los dos camaradas, cuando Burbage golpeó la puerta gritando:

—¡Abrid, en nombre del rey Ricardo!

Shakespeare replicó:

—¡Guillermo el Conquistador precede siempre a Ricardo!

Segunda versión del mismo sucedido

He encontrado otra versión de la anécdota anterior bastante distinta.

El famoso comediante inglés Burbage —el mejor actor de Black Friars, según el genial Victor Hugo— representaba el papel de Ricardo III en el drama del mismo nombre, original del gran Shakespeare.

Parece ser que Burbage poseía esbelta figura y talento artístico, virtudes que unidas a un físico no despreciable le llevaron a conseguir la amorosa intimidad de alguna que otra dama de la aristocracia, entre las que se hallaba una *amiga* de Shakespeare.

Ésta, a espaldas del inmortal poeta, citó al comediante en su casa particular, previa condición de que había de anunciarse a la sirvienta con el nombre de Ricardo III.

Mas ocurrió que el poeta, noticioso de la traición proyectada, llegó al palacio de la veleidosa dama antes que su rival.

Protestó la *perjudicada*, increpando a Shakespeare, que respondió con irrefutable lógica:

—Aprended historia, señora. Guillermo el Conquistador viene antes que Ricardo III^[15].

De Shakespeare

Críticos demoledores han pretendido ver en la obra de Shakespeare la colaboración de otros dramaturgos; además han aparecido en torno a la obra del gran dramaturgo varios herejes que consideran a Shakespeare actor ignorante y mero testaferrero y le niegan, por ello, la paternidad de su producción, la cual, según su criterio, sólo puede ser atribuida a personajes extremadamente cultos, como, por ejemplo, el filósofo Francis Bacon, el conde de Oxford y otros candidatos aún más problemáticos.

El dramaturgo Robert Greene escribió en su lecho de muerte una carta dirigida a sus amigos y colegas Christofer Marlowe y Thomas Lodge, refiriéndose al autor de *Macbeth*: «Un advenedizo, un grajo que se adorna con nuestras plumas, con un corazón de tigre envuelto en piel de cómico».

No todo era falso en esta acusación, al parecer de los estudiosos de la literatura, puesto que Shakespeare había escrito un drama sobre la vida del rey Enrique VI muy similar en estructura y desarrollo a dos obras escritas años antes por Greene, Marlowe, Lodge y Pool sobre la vida del mismo rey.

En defensa propia y de su obra, sin desmentir a quienes le atacaban, Shakespeare escribió con cierta acritud; «He rescatado las ideas interesantes de unas obras bastante mediocres y las he mejorado».

De Shakespeare hasta nuestros días

Utilizar temas viejos para obras nuevas, copiar las estructuras, los argumentos, los caracteres ha sido práctica muy usual en la literatura dramática. Ya los poetas griegos escribían tragedias distintas sobre los mismos mitos.

En uno de sus magníficos y extensos prólogos a sus comedias, Bernard Shaw previene a los posibles críticos que no se molesten en averiguar los precedentes de una de ellas, quiere ahorrarles ese trabajo. La copió, dice, de una comedia muy mala que vio el año antes en París, mal escrita y mal desarrollada. Pero como el tema y el argumento eran buenos él la había escrito y desarrollado mejor.

Buena parte de la producción de Bertolt Brecht consiste en adaptaciones o nuevas versiones de obras teatrales anteriores, incluso películas.

Respecto a esta costumbre, Jean Cocteau, al reprochársele que escribiera una obra sobre una tragedia antigua, dijo que los autores deberían escribir siempre las mismas obras, porque era la única manera de saber quién lo hacía mejor.

Una bufonada

El bufón de la reina Isabel de Inglaterra estuvo una temporada sin atreverse a aparecer delante de su majestad, porque le había dicho cosas muy descaradas y ofensivas. Por fin le llegó no sólo la licencia sino la orden de presentarse.

—¿Vendréis otra vez a echarnos en cara nuestros defectos? —le preguntó la reina.

—No, señora —respondió el bufón—; yo no me ocupo nunca de lo que es conversación de todo el mundo.

El alba de Calderón

La juventud de don Pedro Calderón de la Barca fue un tanto turbulenta, como correspondía a un mozo de buena familia de aquella época. En persecución de un hombre que había herido a un hermano del poeta violó, espada en mano, el sagrado del convento de las trinitarias, mereciendo una dura reprimenda del feroz predicador fray Hortensio Paravicino, a quien osó replicar; en una gresca entre cómicos durante el ensayo de una de sus comedias recibió algunas cuchilladas; sirvió con las armas,

dando pruebas de valor, en las guerras de Flandes y Cataluña; tuvo una hija natural... Pero a partir de sus cincuenta y un años se convirtió en sacerdote y, ya en la ancianidad, decía misa en la iglesia del Salvador, de Madrid.

Según cuentan, el excelso dramaturgo no era muy puntual, quizás por entretenerse en pergeñar comedias, y algunos días los feligreses tenían que aguardarle un largo rato. Hasta que una vez el sacristán, sobre quien recaían las protestas de los fieles, sin faltarle al respeto, reprochó al genial dramaturgo sus frecuentes retrasos mientras le ayudaba a revestirse precipitadamente para la misa cotidiana. La nerviosidad de ambos fue sin duda la causa de que el alba se rasgase al ponérsela el glorioso poeta. Ante las lamentaciones del exasperado sacristán, Calderón le replicó:

—¿Ves como no tienes razón, hombre? Te quejas siempre de que llego tarde y estás equivocado: no puedo venir más temprano.

—No os burléis de mí, que tengo la razón —protestó el sacristán.

—¿Cómo la vas a tener, si vengo antes que nadie? —replicó el sacerdote—. ¿O no has advertido que hoy he llegado al *romper el alba*?

Francia: el público contra la crítica

París, 1636. Las primeras representaciones de *El Cid*, la tragedia de Pierre Corneille, causan gran revuelo. A pesar del inmenso éxito que obtiene la obra ante un público entusiasta, *El Cid* encuentra detractores. Altas personalidades literarias atacan la tragedia. ¿Celos de autores peor considerados que Pierre Corneille? El caso es que la historia del valeroso y cruel guerrero, y de sus amores con la bella Jimena, encienden la polémica. Los que más leña echan al fuego son el escritor Georges de Scudéry, de fértil pluma, y el mismísimo cardenal Richelieu, autor él también de obras teatrales en sus ratos libres. Scudéry solicita de la Academia Francesa, fundada por Richelieu el año antes, que haga de juez en el pleito. La Academia pasa el honroso encargo a una comisión de eminentes literatos.

¿Qué reprochaba la crítica adversa a *El Cid*? Las *Observaciones* de Scudéry sobre la obra hoy nos parecen cuando menos pueriles. Nada importan las libertades tomadas por Corneille con la vida del auténtico «Cid» que él sacó del olvido —con el apoyo de Guillén de Castro—; nada tampoco la desenvoltura con que trató las famosas tres unidades aristotélicas.

Hay un hecho evidente: *El Cid* alcanzó un gran éxito entre el público, y según se viene diciendo desde hace muchísimo tiempo, y quizás con razón, el público es «el supremo juez».

Pero hay otro juez que acaso comparta con el público la supremacía: la posteridad. Y en este caso, la posteridad también ha dado la razón al poeta francés

frente a algunos críticos.

Superstición teatral

Como es sabido, el color amarillo es considerado de mal agüero en el ambiente teatral. Abundan entre la gente de teatro las supersticiones, producto todas ellas del miedo que infunde el público, su presencia.

No se puede dar vueltas a las sillas, ni sentarse a la mesa del apuntador, ni silbar, ni hacer calceta durante los ensayos...

En los rodajes de las películas estas prevenciones no existen, o por lo menos no están presentes en cada momento. En los rodajes de las películas no hay público atemorizador.

Pero de todas las supersticiones teatrales, la más extendida es la de evitar el color amarillo: en los decorados, en los vestidos, en los carteles, en los programas.

Esta superstición tiene su origen, como también saben muchos, en que era amarilla la bata que vestía Moliere el 17 de febrero de 1673, durante la cuarta representación de *El enfermo imaginario*, en la que el glorioso autor actor halló la muerte.

Pues bien, esos agudísimos y tenaces investigadores que todo lo investigan y casi todo lo descubren, ya han descubierto hace años que la bata que vestía Moliere el día de su muerte no era de color amarillo.

Pero ¿quién les quita ahora a todos los cómicos y cómicas que han pisado los escenarios durante estos trescientos veinticuatro años que todas las desgracias que les han ocurrido a ellos, a sus familiares y a las personas queridas no se han debido a pura casualidad, a malquerencias de los enemigos, a propia torpeza o escasez de méritos, sino al color amarillo?

Efectos de «Otello»

En ocasión del estreno de la genial tragedia de Shakespeare, ya en el siglo XVII, en Hamburgo, se produjeron unos cuantos desmayos entre las espectadoras. Según un testigo presencial, las puertas de los palcos se abrían y cerraban a cada momento para retirar del espectáculo a las desvanecidas, y muchas damas de la ciudad a consecuencia de haber visto la obra sufrieron diversos accidentes. Cuando terminó la

primera representación el público quedó silencioso, como bajo la impresión de una catástrofe. No se oyó un solo aplauso. Los espectadores se apresuraron a ganar la salida, deseando librarse de una gran pesadumbre.

Al día siguiente, en la segunda representación, escaseó el público; semanas después, cuando se pretendió ofrecer una tercera representación, el burgomaestre de Hamburgo exigió la supresión de las escenas más violentas y que se cambiase el desenlace.

Ampliación de la anterior

Era el tiempo de las grandes actrices, y de su culto; el tiempo en que se disparaban salvas cuando una gran actriz llegaba a una ciudad. Una de las grandes fue la Ducis.

En París, cuando la Ducis interpretaba el papel de Desdémona en *Otello*, impresionaba tan terriblemente al público que una vez, ante los gritos de terror que partían de distintos lugares de la sala, un espectador gritó, al final de la obra:

—¡Es un moro quien hace eso: no un francés!

Un músico y un perro

En París, en 1683, nació Jean-Philippe Rameau. Hijo de un organista, estudió en la escuela de jesuitas de su ciudad natal y su padre le inició en la música.

Tras un viaje por Italia, volvió a Francia, a Lyon, con una compañía de músicos ambulantes. En Clermont-Ferrand fue organista de la catedral. En 1722 publicó el *Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales*.

Compuso «tragedias con música», entre ellas *Castor y Pólux* y «óperas-ballet», como *Las Indias galantes* y *El templo de la gloria*.

La exquisita sensibilidad del fundador de la teoría de la armonía moderna y monarca absoluto de los escenarios franceses en su tiempo llegó en algunos casos a hacerle incurrir en excesos. Veamos uno de ellos.

Se hallaba de visita en casa de una distinguida dama, la cual tenía sobre sus rodillas un perrito precioso; el animalito, por razones que la historia no ha creído necesario conservar, comenzó a ladrar, y Rameau lo cogió con el mayor cuidado, se acercó a la ventana y lo tiró a la calle.

La sorprendida y horrorizada dueña de la casa puso el grito en el cielo, como es natural, y Rameau le dijo por toda excusa:

—Ladraba en falso.

Desenlace sobre el desenlace anterior

También se ha referido, y ha llegado hasta nuestros tiempos el sucedido, que Jean-Philippe Rameau, en su lecho de muerte, al sacerdote que había iniciado una salmodia, le atajó diciéndole:

—¡Oh, señor cura, qué voz más falsa!

Me parece un poco excesivo que las dos anécdotas sean ciertas; puede el lector tener como tal la que sea más de su agrado.

Algo sobre Moliere

Sabido es que el *Tartufo*, de Moliere, halló ruda oposición y suscitó enconadas polémicas. Por aquel entonces se representaba en el teatro Italiano una pieza muy licenciosa, titulada *Scaramouche ermite*, cuyo protagonista, un ermitaño, decía salacidades e irreverencias que no fueron obstáculo para que la obra se representase incluso delante de Luis XIV y su corte.

Terminada la función, dijo el monarca al gran Condé:

—Querría saber por qué las gentes se escandalizan tanto de la comedia de Moliere y no dicen nada contra esta otra.

—Sire —le contestó el vencedor de Rocroy—, en *Scaramouche* se ridiculiza todo lo divino, cosa que a estos señores les tiene sin cuidado; pero en *Tartufo*, Moliere los ridiculiza a ellos, y eso no lo pueden tolerar.

«Esos señores», los hipócritas de todos los tiempos, eran los que se veían retratados en la famosa creación de Moliere.

De actores y de criados

Por un motivo que no ha llegado hasta nosotros, cuando el eximio actor francés Michel Boyron, conocido por Barón, se hallaba en el apogeo de su fama, unos

individuos del servicio del duque de Biron apalearon al cochero y a los lacayos del comediante.

Si bien éste puede permitirse el lujo material de sostener una servidumbre, es de todos conocido que en el orden social —estamos en el reinado de Luis XIV— no gozan los artistas teatrales de ninguna consideración. Esto explica que cuando Barón le dice al duque: «Señor duque, gente de vuestro servicio ha apaleado a mis criados; os pido justicia», el noble señor le respondiera: «Mi pobre Barón, ¿qué quieres que te diga? Pero, hombre, ¿cómo te permites tener criados?».

Temperamento de actriz

La Duelos, Marie Anne de Châteauneuf, es una de las más famosas actrices del siglo XVIII francés. Hija de un artista teatral, debuta como actriz lírica, sin demasiado éxito, hasta que entra en la Comédie-Française y, especializada en el género dramático, obtiene grandes éxitos y llega a ser la favorita del público.

Ariadna, la tragedia de Thomas Corneille, es una de las obras en que más se distingue. Según costumbre de la época, al terminar la función de cada día un actor anuncia al público la que ha de ser representada al día siguiente, y en ocasiones la opinión del público, manifestada en ese momento, decide la obra que ha de representarse.

Dancourt, un actor famoso, es el encargado del anuncio un día en que el público pide con rara unanimidad la representación de *Ariadna*. La Duelos que ha de desempeñar el personaje de la protagonista, tiene una indisposición que le impide actuar. Se halla Dancourt en grave embarazo para comunicar al público que otra, más delicada, es la causa de que la eximia actriz no pueda actuar al día siguiente. Al fin, no hallando palabras, para explicarlo se vale de la mímica, ante la hilaridad general.

La Duelos, que se encuentra entre bastidores presenciando la jocosa actuación de su compañero, sale entonces a escena precipitadamente; suena una tremenda bofetada; Dancourt se lleva la mano a la mejilla y huye despavorido. El público, estupefacto, queda en un repentino silencio, aguardando el desenlace de aquel drama no anunciado. La actriz se adelanta majestuosamente hasta las candilejas y exclama, en el tono de la más terrible situación trágica:

—¡Mañana, *Ariadna*!

De un actor feo (y orgulloso).

El actor francés Henri Louis Caín, conocido por Lekain, en cuanto a su físico poco tenía que agradecer a la Naturaleza, pero estaba dotado de extraordinarias cualidades para el desempeño de su oficio. Voltaire le dispensó su protección desde un principio, cuando todos rechazaban a un hombrecillo tan feo y desgarbado; y el filósofo no se equivocó, pues su protegido acabó alcanzando una gran reputación como actor trágico. Interpretando *El Cid*, de Corneille, arrebató al público.

Pero es el caso que, a pesar de la admiración que en algunos casos suscitaban, aún se mantenían vivos los prejuicios que clasificaban a los comediantes en un bajísimo nivel social.

En una ocasión se hablaba en una tertulia de trabajo y de la ganancia con que el trabajo era recompensado. Lekain se lamentaba de no percibir más que ocho mil libras por el trabajo agotador que realizaba.

La cifra, la verdad sea dicha, era un tanto elevada y en la queja sin duda ponía Lekain algo de petulancia. Éste fue el motivo de que un oficial del ejército, que le escuchaba, exclamase sin recatarse lo más mínimo:

—¡Y se lamenta ese histrión, cuando yo, que defendiendo al país con las armas en la mano y he dado mi sangre dos veces, no gano más que cuatrocientas!

Lekain le preguntó:

—¿Y no contáis el derecho de hablarme así?

En idioma desconocido

El actor inglés David Garrick, célebre entre los célebres, estudió Derecho, después se dedicó al comercio y, finalmente, se entregó a su verdadera vocación: la escena.

En el comienzo de su carrera utilizó el seudónimo de *Lydel* y muy pronto sus actuaciones se vieron coronadas por el éxito. Ya con el nombre que le llevaría a la gloria, actuó no sólo en Inglaterra sino en toda Europa y fue considerado el mejor trágico de su tiempo.

Uno de los más grandes elogios que se le tributaron salió de la boca del filósofo ginebrino Rousseau.

Habiendo visto actuar al eminente trágico inglés, que representaba en su lengua, desconocida para Rousseau, le preguntaron si había comprendido la obra.

Respondió Rousseau:

—No he perdido una sílaba.

Diferentes opiniones respecto al paso del tiempo

Lord Darnley estaba enamorado de una famosa actriz de la época del insigne Garrick.

El noble lord tenía unos celos mortales del actor, y no le faltaba motivo.

Un día llega furioso a casa de la actriz.

—Sé que esta mañana —le dice— habéis tenido una entrevista con Garrick.

—¿Con Garrick? ¡Pero, qué decís, milord! ¡Si hace un siglo que no le veo!

—¡Mentís! ¡Habéis estado con él esta mañana!

—Será verdad —replica ella riendo—, pero a mí me parece que hace un siglo que no le veo.

Cenas con gente de teatro

En Venecia, en 1725, nació Jacques Casanova de Seingalt, hijo de un aventurero y destinado a la carrera eclesiástica, pero expulsado del seminario a causa de un escándalo. En su juventud, además de seminarista, fue violinista, soldado y masón. Gran aficionado al juego y a las mujeres siempre anduvo en intrigas y aventuras más o menos peligrosas. Vivió en París, Dresde, Praga y Viena, y viajó por casi toda Europa. En su Venecia natal le encarcelaron los inquisidores por haberse entregado a prácticas mágicas. Anduvo algunas veces con gente de teatro y en una de aquellas ocasiones, en Augsburgo, invitó a cenar a la modesta compañía de Bassi, que andaba de capa caída y al que había prestado algún dinero para que salieran de apuros.

Hizo que la cena durara tres horas, a fuerza de humedecerla con vino, porque una joven estrasburguesa, la dama joven de la compañía, de rostro muy atrayente y voz deliciosa, le despertó el deseo en cuanto la vio. Decidido a convertirse en dueño de ella, ofreció a toda la compañía un contrato por ocho días en condiciones muy beneficiosas para los comediantes, que, como es natural, desde Bassi hasta el último, aceptaron en el acto. Allí mismo, entre risas, brindis y gritos de alegría, firmaron el contrato. Al día siguiente, para celebrar el inicio del compromiso, todos los miembros de la compañía Bassi estaban de nuevo invitados a cenar.

«Tuvimos una buena cena, y los retuve en la mesa hasta medianoche, dándoles a beber buen vino y haciendo mil locuras con la pequeña Bassi y la linda estrasburguesa, entre las que me encontraba, importándome poco el arlequín celoso, que torcía el gesto a causa de las libertades que me tomaba con su hermosa. Ésta se prestaba a mis caricias con poco entusiasmo porque esperaba que el arlequín se

casase con ella y no quería darle motivos de enfado.

»Al final de la cena la cogí entre mis brazos, riendo y acariciándola, de un modo que pareció, sin duda, demasiado atrevido a su amante, que se acercó para quitármela. Como encontré, a mi vez, su intolerancia un poco grosera, le cogí por los hombros y le puse en la puerta a puntapiés, que recibió muy humildemente.

»Sin embargo, la escena se hizo lúgubre, porque la hermosa estrasburguesa se echó a llorar a lágrima viva. Bassi y su fea mujer, endurecidos en el oficio, se burlaron de la pobre llorona, y la joven Bassi le dijo que su amante había sido el primero en faltarme; pero ella continuaba llorando, y terminó por decirme que no volvería a cenar conmigo si no encontraba el medio de hacer volver a su amante».

Casanova prometió solucionar el incidente a satisfacción de todos: cuatro monedas de oro que puso en la mano de la bella restablecieron la alegría. Ella incluso se esforzó en convencer al caballero de que no era cruel y que lo sería menos todavía si él tenía cuidado con los celos del arlequín. Casanova le prometió todo lo que quiso y ella le prometió ser perfectamente dócil en la primera ocasión. Al día siguiente Casanova buscó al arlequín en su tugurio y mediante dos luises y la solemne promesa de respetar a la damita joven le dejó suave como un guante.

En la cena de la noche siguiente los manjares y el vino pusieron alegre al seductor, que, al no poder hacer nada con la estrasburguesa por la presencia de su amante, se tomó toda clase de libertades con la joven Bassi, que se prestó de buen grado a todo lo que Casanova quería; su padre y su madre sólo pensaban en comer y divertirse, «mientras el tonto arlequín rabiaba por no poder hacer otro tanto con su Dulcinea.

»Pero cuando, al terminar la cena, expuse ante sus ojos a la pequeña completamente desnuda y me mostré con el mismo atuendo que Adán, antes de comer la fatídica manzana, el necio pretendió irse y cogió a la estrasburguesa por el brazo, invitándola a salir. Entonces con mi acento más serio e imperioso, le ordené que fuera prudente y permaneciese allí; él, muy sorprendido, se limitó a volverse la espalda.

»Su hermosa no siguió su ejemplo, y con el pretexto de proteger a la pequeña, que me alojaba ya cómodamente, se colocó tan bien, que aumentó mi goce al procurarme ella misma todo lo que mi mano vagabunda podía darle.

»Esta bacanal enardeció a la vieja Bassi, que desafió a su marido a darle pruebas de ternura conyugal, desafío que él aceptó; mientras, el modesto arlequín, que se había aproximado al fuego, reclinó su cabeza sobre las manos y permaneció inmóvil.

»Aprovechando que en esta posición no podía verla, la estrasburguesa, ardiendo de deseo y cediendo a su naturaleza, me dejó hacer todo lo que quise y, sustituyendo en el borde de la mesa a la joven Bassi que yo acababa de dejar, ejecuté con ella la gran obra a la mayor perfección, y sus violentos apretones me demostraron que era, por lo menos, tan activa como yo»^[16].

Voltaire y el poeta Pirón

Después del estreno de una obra de Voltaire, que no había sido precisamente un éxito, Pirón encontró al autor, y Voltaire le dijo:

—¿Qué me decís de mi obra?

—Que a buen seguro desearíais que fuese mía.

Distintos casos de precocidad

Un mozalbete aspirante a músico pidió en cierta ocasión a Mozart que le dijera cómo había de componer una sinfonía.

—Sois aún muy joven, ¿por qué no empezáis componiendo baladas?

Replicó el aspirante:

—Vos a los diez años ya componíais sinfonías. Mozart le respondió:

—Sí, es cierto; pero yo no preguntaba cómo se componían.

Famosa actriz y algo más

La Clairon —Claire Josephine Hippolyte Leyris de Latude—, la célebre actriz, diva de primera magnitud en la Comédie-Française, allá por los promedios del siglo XVIII, y también con merecida fama de mujer galante por su hermosura, su trato y su irresistible atractivo sexual, paseaba un atardecer por las vías más céntricas de París en compañía de una de sus más dilectas amigas, cuando al pasar por la calle de Saint-Honoré se le acercó un ciego que, ayudado por su lazarillo, imploraba la caridad.

El inválido, refiriéndose a la inmensa desgracia de la falta de la vista, dijo:

—¡Tened piedad, hermosas señoras, de un desventurado que ha perdido la alegría de este mundo!

Y la Clairon se volvió a su amiga y le preguntó: —¿Es que este pobre hombre es un eunuco?

El ingenio de la Clairon

En el saloncillo de uno de los más prestigiosos teatros de París, un renombrado autor preguntó a la Clairon qué diferencia advertía entre un hombre de cincuenta años y otro de sesenta.

La actriz dio la siguiente respuesta:

—Cuando un hombre empieza a tener grises los cabellos, tiene cincuenta años, y cuando vuelve a tenerlos negros, es que ya ha cumplido los sesenta.

La misma comedianta años después

La Clairon se retiró de la escena en 1765, y ya en los últimos años de su vida y no muy sobrada de recursos, se refugió en el quinto piso de una modesta casa de vecindad. Allí acudió a visitarla uno de sus adoradores de otros tiempos, el cual se presentó ante ella fatigadísimo por la cantidad de escalones que acababa de subir.

—¡Oh, señora! ¡Cinco pisos! ¡Qué alto vivís!

Y la Clairon, que no carecía de ingenio, respondió, con la más seductora de sus sonrisas:

—¡Qué queréis, amigo mío! ¡Es ya el único recurso que me queda para hacer palpar los corazones!

De préstamos y pagos

Garrick, que todo lo que tenía de buen comediante lo tenía de tramposo en cuestión de deudas, escribió a su amigo lord Chesterfield diciéndole que se hallaba en un apuro pecuniario y le rogaba que le enviase cincuenta libras, con la promesa de devolvérselas en el plazo improrrogable de un mes. Lord Chesterfield le envió el dinero, convencido de que lo perdía para siempre. Pero, transcurrido el plazo, Garrick devolvió religiosamente las cincuenta libras.

A los pocos días, el actor hizo valer como garantía su palabra cumplida anteriormente y solicitó un nuevo préstamo de otras cincuenta libras. A esta segunda petición, Chesterfield contestó:

—Mi querido Garrick: lo siento mucho, pero no volveré a prestaros nada. ¡A mí no se me engaña dos veces!

Un «bis» que puede considerarse demasiado largo

Hijo de un albañil y de una lavandera, Domenico Cimarosa llegó a ser considerado como uno de los más notables músicos de su tiempo (1749-1801).

Muere su padre a causa de una caída desde un andamio. Cimarosa es recogido por un organista, que le enseña música, arte en la que pronto hace extraordinarios progresos.

Se halla en San Petersburgo como maestro de música de los sobrinos de la zarina. Enferma a causa de los rigores de aquel clima y se ve obligado a abandonar la corte de Catalina la Grande.

Va a parar a Viena, donde estrena su obra —obra maestra— *Il matrimonio segreto*, en medio de la expectación de los entendidos y los aficionados. Llega el día del estreno y el emperador y toda su familia asisten a la representación. Al acabar la función, el éxito ha sido asombroso, y entre delirantes aclamaciones, el emperador, como diletante destacado, decide que comience nuevamente la representación.

Así se hizo. Cenaron los intérpretes, sin quitarse la ropa de escena, y, pasada una hora, se volvió a repetir la ópera.

Es el único caso, según se cree, que se registra en la historia del teatro.

«Las bodas de Fígaro»

Pierre Augustin Carón de Beaumarchais, gran aventurero, hombre de negocios afortunado, político de primera fila, temido escritor satírico, tras el estreno de *El barbero de Sevilla* encontró grandes dificultades para conseguir que se autorizase la representación de *Las bodas de Fígaro*. En los personajes de la audaz comedia, el público de la época reconocería con facilidad personajes de la corte, incluso al propio rey absoluto, cuya autoridad se debilitaba de día en día.

Corrió por los salones, las tabernas y las calles lo que dijo Beaumarchais al ser informado del veto del rey:

—El rey no quiere que se represente, luego se representará.

Acertó el autor, y los tres años de prohibición y de tira y afloja entre Beaumarchais y los censores hicieron que el estreno de *Las bodas de Fígaro* despertase una expectación enorme. Y más enorme aún fue el éxito.

Los asistentes a aquellas bodas salieron del Théâtre Français risueños y felices. También orgullosos de haber asistido al acontecimiento.

Mademoiselle Guimard, célebre bailarina, declaraba muy contenta:

—¡No sabía yo que fuera tan divertido verse retratada en el escenario!

Desaparición de un genio

El 8 de diciembre de 1791 murió en Viena Wolfgang Amadeus Mozart a los treinta y cinco años de edad.

Había debutado como clavecinista a los seis años, y con su padre recorrió buena parte de Europa dando conciertos. Comenzó a componer muy pronto, escribió su primera sinfonía a los ocho años. El papa Clemente XIV concedió a Mozart, cuando éste tenía catorce años, la cruz de caballero de la Espuela de Oro.

Durante una gran parte de su vida estuvo al servicio del príncipe-arzobispo de Salzburgo. Después se estableció en Viena, donde contrajo matrimonio con Constanza Weber. *Sinfonías, Serenatas, Divertimentos, Las bodas de Fígaro, Don Juan, La flauta mágica...* Pero Mozart no consiguió superar nunca la estrechez económica. Enfermo y pobre, el gran éxito de *La flauta mágica* llegó demasiado tarde.

Fue enterrado en la fosa común y como aquel día de diciembre nevaba mucho, a su entierro no acudió casi nadie.

El prestigioso aficionado a las artes, y muy bien considerado por ello, el conde Zinzendorf, encontraba la música de Mozart aburrida.

—Muchas manos y poca cabeza —era su opinión.

La viuda de Mozart, Constanza, contrajo nuevo matrimonio con el danés Nicolaus von Nissen. Y, sorprendentemente, en este matrimonio encontró el músico su mejor epitafio. Von Nissen reveló a Constanza lo que ella hasta entonces no supo comprender: que había sido la esposa de uno de los mayores genios del siglo; y los dos cónyuges emplearon diecisiete años en componer una biografía fundamental del músico. Constanza, viuda por segunda vez, la publicó en 1828.

Para poder casarse como Dios manda

Sentencia del gobernador del obispado:

«En la ciudad de Murcia, a 24 de noviembre de 1789, el señor licenciado don Antonio José de la Cuesta, canónigo y dignidad de Arcediano de Hellín, gobernador, provisor y vicario general de este obispado, Sede Vacante, etc.

»Habiendo visto este expediente en que se solicita por Cristóbal Garrigó, pintor y

representante cómico de la compañía que en esta ciudad tiene a su cargo el teatro de cómicos, que el cura de la parroquia de San Lorenzo le conceda los desposorios con Antonia López Antolínez a consecuencia de la licencia que para ello se libró el 16 de agosto de este año, ya que el citado cura se excusa ínterin y hasta tanto que dicho Garrigó se disponga, dejando y detestando el referido ejercicio de cómico, de cuya ocupación manifiesta por su informe haberse inteligenciado, después del examen de Doctrina Cristiana, dijo:

»Que, continuando su celo, procure atraer al mencionado Garrigó, por cuantos medios suaves le dicte la prudencia de ministerio, a que se disponga a recibir el Santo Sacramento que solicita, en cuyo caso, y no en otra forma, proceda a administrárselo, como le está prevenido en dicha licencia».

A los tres meses largos de esperas, de tribulaciones y congojas, el citado Garrigó dejó su oficio, lo detestó públicamente, hizo penitencia pública asistiendo a misa parroquial en «hábito humilde» y con una vela encendida en la mano.

Después de lo cual lo desposó el renuente cura de San Lorenzo con la Antonia López Antolínez^[17].

Cómo librarse de ser endemoniado

Hacia finales del Siglo de las Luces, la venerable sor Manuela de la Santísima Trinidad tuvo, según declaró públicamente, una visión en la que vio salir del teatro un demonio que abrazaba a los espectadores, a todos, uno por uno.

Pero, con gran sorpresa, advirtió que a tres de ellos no los abrazaba.

¿Por qué?

Porque habían sido llevados al teatro contra su voluntad y, para burlar al demonio, habían permanecido durante toda la representación con los ojos cerrados.

Efectos de la oratoria sagrada

Según cuenta el autor teatral José López Rubio, un tal padre Calatayud transigía con que el príncipe podía permitir las comedias, como permitía las rameras «para desaguadero de inmundicias». Menos metafórico y con más sentido práctico, el padre Arce se contentó con pedir que se derribasen los teatros, se desterrase a los poetas y se cerrasen las puertas de las ciudades a los comediantes.

Pero el más elocuente y eficaz de los oradores de aquel tiempo resultó ser el padre Ojeda, cuyos sermones dieron lugar, en 1785, a que se quemasen en Écija, públicamente, todos los muebles del teatro, «sin dejar más que las paredes», con lo cual los cómicos que llegaron aquel día a la ciudad andaluza prometiéndoselas muy felices, «tuvieron que irse a enseñar a pecar a otra parte».

CAPÍTULO IV

DE LA EDAD CONTEMPORÁNEA (SIGLO XIX)

Coincide la llegada de la época que los historiadores han denominado Edad Contemporánea, a partir, poco más o menos de la Revolución francesa, con el auge del romanticismo.

«Con este nombre suele indicarse el movimiento, surgido en Alemania a fines del siglo XVIII y difundido desde allí a Francia, Inglaterra y al resto de Europa durante los primeros años del siglo XIX, dirigido a liberar los espíritus de la sujeción a los modelos del arte clásico o seudoclásico y de la mentalidad peculiar que durante siglos había encontrado su expresión en el arte clásico»^[18].

Artistas de todas especialidades, actores, pintores, músicos, poetas, participaron en la creación y puesta en escena de obras teatrales del nuevo género, el romántico. La comentadísima y famosísima «batalla de *Hernani*» no pudo ser más fructífera.

Pero nosotros, el lector y yo, fijaremos nuestra atención, según compromiso adquirido, en algo más trivial que las obras maestras del arte escénico: en las anécdotas.

Si en páginas anteriores me referí a las «edades de oro del teatro», ahora no cometo exageración al anunciar que entramos en la «edad de oro de la anécdota».

Decía, al referirme a la Edad Media, que me había resultado ímprobo el trabajo de encontrar las suficientes anécdotas teatrales con las que satisfacer a la amable y generosa casa editorial que ha auspiciado este libro y, por lo tanto, al curioso y paciente lector. Al llegar a la Edad Moderna, que acabamos de rebasar, la labor empezó a ser más bien de selección que de búsqueda, pues el anecdotario que ha llegado hasta nosotros es mucho más abundante que el de tiempos anteriores. Pero al abrirse las puertas de la que todavía entendemos por Edad Contemporánea, el anecdotario se hace torrencial.

Parece que la gente del teatro de los dos últimos siglos, en nuestro país y en el resto del mundo a medio civilizar —recojo la opinión de quienes opinan que aún no estamos civilizados—, se levantara por la mañana —o al mediodía— con el pensamiento puesto en producir o captar y archivar anécdotas.

A partir de 1845 es muy probable que sin salirnos de nuestro país y de una sola obra, *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, hubiera anécdotas suficientes para llenar un volumen como este que el lector tiene en sus manos. Tal vez otro recopilador más capaz y laborioso que yo lo haga.

Este inexperto recopilador ha invertido muchas más horas en leer y escuchar anécdotas que en seleccionar, copiar/redactar/plagiar las que en las siguientes páginas ofrece a la consideración del lector.

Un chiste que ha dado la vuelta al mundo

Frederick Lemaître, actor francés, uno de los más notables del siglo XIX, era hijo de un arquitecto y nieto de un compositor, por lo que se educó en un medio artístico en el que sus aficiones encontraron toda clase de facilidades. La obra que le consagró fue *L'Auberge des Adrets*, en la que hizo una creación magistral del personaje del pendenciero Robert Macaire.

Quedó tan prendado y tan identificado con aquel personaje que a veces en sociedad se arriesgaba a cometer acciones propias de aquel tipo.

Un día almorzó en París en el café Malta. Concluido el almuerzo, Lemaître se acercó al mostrador y echó dos napoleones sobre el mármol. —Faltan dos reales —le dijeron.

—¿Dos reales? Bueno, que se los quede el mozo. Dicen que lo dijo Lemaître y ahí quedó.

Un mal trato para Isidoro Máiquez

Como es sabido, ningún actor español ha superado, ni siquiera igualado, ni antes ni después la fama de Isidoro Máiquez. Reproduzco textualmente de *El corral de la Pacheca*, Ricardo Sepúlveda, Madrid, 1888: «En sesión de 15 de enero de 1808, se acordó por el Ayuntamiento que los cómicos de los teatros de la Cruz y Príncipe no pudieran asistir a las representaciones desde los palcos bajos y principales, para evitar de este modo las críticas y mal efecto que su presencia producía en el público. Solamente se les permitió presenciar la función desde los palcos segundos.

»A consecuencia de esta prohibición, los hermanos Máiquez, Isidoro, José y Juan, individuos de la compañía que por aquel entonces actuaba en el teatro del Príncipe, dirigieron una comunicación, con fecha 25 de enero, al corregidor, en la que decían que considerándose agraviados y perjudicados en su honradez, habían acordado que se sirviera borrarlos de la lista de la compañía expresada.

»Secundando el ejemplo de los hermanos Máiquez, el resto de la compañía del

mencionado teatro dirigió otra comunicación al alcalde, para que éste revocara la orden que les prohibía asistir a las funciones, desde las localidades referidas, cuando éstas no estaban ocupadas, pues en caso contrario, se verían precisados a trabajar en otra parte en que se los tratara con más decoro y estimación.

»En vista de esta actitud, el corregidor dispuso que el marqués de Perales diera una explicación a los cómicos, diciéndoles que no había sido ánimo del ayuntamiento prohibirles asistir a las representaciones, desde cualquiera de las localidades antes mencionadas, siempre que pagaran su importe, pero que cuidaran de guardar el mayor orden y compostura, para no verse precisada la Corporación a tener que adoptar, respecto a ellos, ciertas medidas».

Apasionado amor al teatro

En la noche del primero de abril de 1841 hubo una alteración de orden público en el teatro del Príncipe. Los representantes de la autoridad que presidían el espectáculo — esta presidencia era preceptiva en la época, como actualmente en las corridas de toros —, al no cesar la gritería y actitud agresiva del público pidieron fuerzas para dominar el tumulto, con las que se desalojó el local.

Para impedir la reproducción de dichos escándalos se publicó un bando por el ayuntamiento en que éste hacía constar que tomaría las medidas que la ley le autorizaba, para evitar desórdenes dentro de los teatros.

En una reunión que celebró el ayuntamiento el 10 de abril de dicho año, se acordó colocar, durante la representación, una fuerza de cincuenta milicianos nacionales, a la disposición de los regidores que presidieran las funciones del Príncipe y de la Cruz.

Personas versadas en los asuntos políticos relacionan estos alborotos con la política y con el movimiento revolucionario de 1841. El alboroto del teatro del Príncipe no fue un hecho aislado, ocasionado por la mala organización del espectáculo aquella noche, sino un pretexto para iniciar el movimiento revolucionario en toda España.

He aquí un suelto del periódico *El Católico*: «Anteanoche ocurrió un gran desorden en el teatro del Príncipe de esta corte, originado porque habiéndose anunciado al público que se concluiría la función con el sainete *La casa de Tócame Roque*, no pudo ejecutarse por indisposición del S. Guzmán. Varios concurrentes se empeñaron en que, a pesar del inconveniente, se había de ejecutar el sainete; la autoridad se negó a ello, y los peticionarios tiraron un pedazo de luneta y otras cosas a la lucerna y a la araña, rompieron ésta y continuaron gritando, y fue necesario impenetrar el auxilio de la Milicia Nacional y no continuar la función, para restablecer la tranquilidad. Anoche se repitieron los escándalos en el mismo teatro,

pues habiendo merecido aplausos la fantasía de violín que tocó el joven don Eduardo Ficher, se empeñaron algunos en que después de corrido el telón se presentase en el escenario para aplaudirle de nuevo, y con gran gritería impidieron que continuase la función, llegando la gresca a tal extremo, que tuvo que acudir el señor jefe político, auxiliado de la Milicia Nacional de las guardias del Principal y cuartel, y exhortar a los concurrentes para que guardasen moderación y respetasen a la Autoridad, habiéndolo conseguido después de sufrir algunos insultos y también la Milicia, y de prometer que se retiraría ésta, si los gritadores daban palabra de no alterar el orden como así se verificó uno y otro».

Máiquez

Isidoro Máiquez tuvo fama, durante toda su vida de actor, de ser uno de los pocos que no salía a escena sin saberse el papel de memoria para así poderlo matizar mejor. Fue una de sus constantes preocupaciones, no sólo propia sino extendida también a cuantos figuraban en su compañía.

No le importaba tardar en la preparación de una obra. Prefería diferir el estreno antes de llevarlo prendido con alfileres a salga lo que salga. Por esa circunstancia cobra aún más relieve la frase que pronunció al darse cuenta de que había llegado para él el momento de abandonar este mundo. Él, que no había dejado nunca nada a la improvisación, advierte en seguida que *aquello* no tiene solución alguna, que la hora ha sonado y hay que salir del trance lo más airoso posible. En una palabra, tiene conciencia de que ha llegado el momento en que sus dotes de actor, de hombre capaz de representar, no le van a servir para nada, y tiene un supremo gesto que le retrata de cuerpo entero, como actor y como hombre.

Se halla postrado en cama, y convencido de que no volverá a levantarse. Llega el médico para visitarle y quiere tener la delicadeza de ocultarle su estado real para no añadir la preocupación a los progresos de la enfermedad que está acabando con la vida del Isidoro Máiquez.

—Vamos, amigo Máiquez. Esto no es nada.

—¿Que no es nada? —replica el genial actor—. Ya lo creo que es. Es mucho, doctor, demasiado. Es sencillamente que voy a interpretar, de verdad, mi última tragedia.

—Vamos, vamos —añade el médico—, no exagere, hombre.

—Voy a representar mi última tragedia. Y lo malo, doctor, es que en ésta no me sé absolutamente nada del papel.

Explicación de lo que es un rey absoluto

Cuando Fernando VII contrajo matrimonio con doña María Cristina de Borbón, en el programa de los Festejos Reales que con motivo del regio enlace tuvieron lugar en toda España, y muy especialmente en Madrid, se decidió que en el teatro del Príncipe se cantara una ópera, a fin de halagar a la joven esposa, que era italiana.

Mas a Fernando VII no le gustaba nada la ópera y sí, entre otras cuantas cosas, el teatro de don Ramón de la Cruz. El primer acto de la ópera pudo soportarlo; pero el aburrimiento y fastidio eran tan grandes, que en las primeras escenas del acto segundo ordenó que se suspendiera la ópera, y que en su lugar se representaran los célebres sainetes *La casa de Tócame Roque* y *El sutil tramposo*.

Era voluntad real y así se hizo, tras improvisarlo todo de prisa y corriendo. La joven italiana pudo hacerse una idea de con quién se había casado.

Un encuentro de amor

Juan Grimaldi fue un militar, escritor y actor francés que llegó a España en 1823 con el ejército del duque de Angulema y tiempo después se nacionalizó español y se consagró a las letras. Hombre de gran cultura, fue empresario de varios teatros y protegió a muchos artistas principiantes que después fueron célebres.

En su juventud, Juan Grimaldi vivía en una casa de huéspedes de la calle del Príncipe. Una noche se hundió de repente el suelo, y el huésped fue a dar, como por escotillón, malherido, al piso inferior de la misma casa, y precisamente a la alcoba de una preciosa actriz, joven principiante, muy celebrada por su elegante figura, por su agradabilísima voz, por la noble expresión de su rostro y, sobre todo, por su irreprochable conducta. Supongo que ya en aquellos tiempos se diría de ella: no parece una cómica.

Juan Grimaldi supo apreciar la forzosa hospitalidad con que le acogió su vecina, y lo que ella valía como mujer y como artista, y abandonando patria, empleo y porvenir, dio su mano a la gentil belleza y se casó con ella en la parroquia de San Sebastián el día 11 de enero de 1825.

Del cómico Valero y el rey de España

Reproduzco textualmente un fragmento de *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos —no me atrevo a resumirlo ni a glosarlo—, porque su protagonista es el famoso cómico José Valero y porque en la anécdota queda, excepcionalmente, en buen lugar el rey Fernando VII.

Madrid, 1832: «... Y aconteció una noche de baile (creo que era la del domingo de Carnaval) que estando en lo más animado de él, con la concurrencia de todo lo más distinguido de la corte, empezando por los infantes don Francisco de Paula y doña Luisa Carlota, grandes títulos y cortesanos, con toda la brillante juventud de la clase media, rivalizando todos en el lujo de los disfraces, en lo animado de los chistes y bromas y en el clasicismo de la danza (porque entonces se bailaba de verdad), acertóse a presentar en la sala, vestido de frac y con la cara descubierta, el actor Valero, el mismo que aún hoy^[19] ostenta sobre su frente artística tan preciados laureles. Todo el mundo sabe el injusto desdén o menosprecio en que hasta estos últimos tiempos se tuvo la profesión escénica y lo que entonces quería decir “cómico”, a quien se le negaba hasta el mezquino “don”. Pues bien, en esta sociedad, compuesta, como queda dicho, de palaciegos y personajes, provocó la arrogancia del actor un bisbiseo general, que, pasando a manifestaciones descorteses, y después a verdadera agresión contra el cómico que así se atrevió a hombrearse con aquella sociedad, le fueron acosando con sus indirectas, nada benévolas, y empujándole hacia la puerta, hasta que le obligaron a salir del salón. Indignado, como es natural, el actor ultrajado corrió, según se dijo, al teatro del Príncipe, donde a la sazón se hallaban el rey y la reina, y penetrando hasta su presencia, quejóse amargamente del insulto que acababa de sufrir en una sociedad compuesta en su mayor parte de personajes de la corte. Fernando, que en ésta, como en otras ocasiones, no escrupulizaba en declararse en contra de sus propios servidores, habló al corregidor Barrafón a fin de que arreglase este asunto a satisfacción del actor, y he aquí la razón por la cual, hallándome yo durmiendo sosegadamente, a eso de las diez de la mañana del día siguiente, me hallé con una cita del señor corregidor en que se me mandaba presentarme a S. S. inmediatamente. Hícelo así, y el corregidor Barrafón, que desde la publicación reciente del *Manual de Madrid* me había tomado afecto, me dijo que, siendo el único de los que componían la junta del baile de Solís a quien conocía, me llamaba para averiguar qué era lo que la noche antes había sucedido con el actor Valero y sobre quién debía recaer la responsabilidad de aquel desmán.

»Yo le manifesté lo poco que me era conocido, y que no podía designar persona o personas que fuesen los iniciadores del atropello; sólo, sí, que individuos de la junta lo habíamos sentido en extremo, y que la concurrencia estaba formada en su parte de magnates de la corte, oficiales de la Guardia Real, etc. “Pues bien, a pesar de esto —dijo Barrafón—, yo tengo orden expresa de S. M. para arreglarlo (y entonces me contó la queja producida por Valero ante la real presencia), y, en consecuencia, prevengo a usted para que lo ponga en conocimiento de la junta, a fin de que el insultado reciba una justa satisfacción, que es la voluntad de S. M. que para el baile

de mañana la junta invite oficialmente a Valero, remitiéndole un billete personal, y usted me dará cuenta de haberlo verificado en los términos que expresa esta comunicación”.

»Cuando regresé a la junta, que tenía sus reuniones en la casa del Conservatorio de Artes, calle del Turco, y puse en su conocimiento la orden terminante de la autoridad, se armó “una de mil demonios” entre sus individuos, pues los había de cabeza caliente; pero todo fue inútil: su majestad lo manda, y aquí traigo la orden del corregidor; conque no hay más remedio que cumplir y remitir a Valero su billete con el correspondiente oficio.

»Hízose así, y llegada que fue la noche, se presentó Valero en la sala, de frac, como la anterior; paseó dos o tres veces el salón en distintas direcciones, y todo el mundo calló, sin decir esta boca es mía».

Solución para un problema de peso

Taillade (1826-1898) fue un actor francés que sobresalió en el drama y en la tragedia, alcanzando en breve tiempo una envidiable reputación.

Durante la representación de una obra cuyo título no ha llegado hasta nuestros días, en la que el actor Taillade, muy flaco y poco musculado, debía llevar en brazos fuera de la escena a la actriz Susana Lagier, muy metida en carnes, cuando comenzaba su dificultosa acción, un espectador le gritó: —¡Haz dos viajes!

Velada literaria en casa de madame Récamier

Madame Récamier, mujer de extraordinaria belleza, según testimonian los retratos que de ella se conservan, ha pasado a la historia no sólo por eso, sino por haber utilizado una especie de sofá que tiene el respaldo más alto por un lado que por otro, por sus numerosos amantes o pretendientes, entre lo más escogido de la intelectualidad francesa, y por lo bien que recibía en sus salones.

Su coetánea Rachel, tal vez la más pura gloria del teatro francés, mujer artista en todos los detalles de su vida, solía embellecer con su presencia y encanto las tertulias que congregaban a cuantos habían hecho del ingenio un culto.

En una velada en casa de madame Récamier, conoció Chateaubriand a la Rachel. Allí está ella, rodeada, como siempre, de apasionados admiradores, destacando por su talento y gracia de las figuras que forman su corte.

Cautivado desde el primer momento, Chateaubriand, ya próximo a la ancianidad, sólo acierta a decirle:

—¡Qué desdicha ver nacer algo tan hermoso en el instante que nos toca morir!

Y Rachel, inmediatamente, replica:

—Señor, hay hombres que no mueren nunca.

De «Don Juan Tenorio»

Desde 1845, fecha de su estreno, hasta hace poco más o menos treinta años, en que su presencia en los carteles durante los primeros días de noviembre comenzó a escasear, las representaciones de la famosísima obra del poeta José Zorrilla —tan denostada por su autor— fueron una inagotable fuente de anécdotas, la mayor parte de ellas de muy dudosa veracidad.

He elegido unas cuantas de las que todavía andan en boca de los cómicos en los corrillos profesionales o en publicaciones semejantes a la que tengo entre manos y, aunque ocurrieron —o se imaginaron— a lo largo de más de cien años, las he unido en un solo bloque, prescindiendo del orden cronológico.

Inusitada ocurrencia del actor que interpreta a Butarelli

Como todo el mundo sabía hasta hace unos años, *Don Juan Tenorio*, el drama religioso-fantástico de José Zorrilla, comienza en la hostería del Laurel, en la que, durante las primeras siete breves escenas, don Juan escribe una carta, el hostelero y el criado Ciutti hablan de sus cosas, llega un embozado y después otro. Este segundo embozado, que se llama don Diego, al entrar pregunta:

DON DIEGO: *¿La hostería del Laurel?*

BUTARELLI: *En ella estáis, caballero.*

DON DIEGO: *¿Está en casa el hostelero?*

BUTARELLI: *Estáis hablando con él.*

El embozado se acomoda. Llegan después dos señoritos andaluces de la época, don Juan y don Luis, más unos amigos. Y se desencadena la trepidante acción del drama.

Pues bien, un aciago día, algo, que no ha quedado en la tradición oral ni en la escrita, debió de ocurrirle al actor que interpretaba el personaje de Butarelli. Algo muy grave con alguno de los otros actores que compartían con él la escena. O quizás le había ocurrido antes con el empresario —cuestión económica, lo más probable— y aplazó su venganza después de urdirla. Pero, en fin, el motivo es lo de menos. El caso es que cuando entró en escena el segundo embozado y preguntó:

DON DIEGO: *¿La hostería del Laurel?*

el actor, indignado y vengativo, respondió en tono enérgico:

BUTARELLI: *En la acera de enfrente.*

Con lo cual el embozado no tuvo más remedio que marcharse y hubo que suspender la representación. No ha quedado en los anales cuál fue la actitud del público ni la del empresario, ni la de las excelentísimas autoridades ni cómo siguió la carrera profesional del ingenioso y valeroso cómico encargado del personaje de Butarelli.

Otra demasiado parecida a la anterior

La misma escena descrita en la anécdota anterior.

Sin que nadie nos haya explicado por qué, el actor que interpreta al hostelero Butarelli, cuando concluye su diálogo con el primer embozado, don Gonzalo, en vez de quedarse en escena limpiando y trajinando, como indica la acotación de la obra, hace mutis, se marcha. En ese momento entra en escena el segundo embozado, y pregunta:

DON DIEGO: *¿La hostería del Laurel?*

Perplejo, advierte que en la hostería sólo se encuentra un embozado sentado a una mesa. No sabe qué hacer. Es imposible que el actor encargado del papel de Butarelli le responda, puesto que no está.

Y tras un brevísimo y angustioso silencio surge la genial improvisación del primer embozado.

DON GONZALO: *En ella estáis, caballero.
Ni está en casa el hostelero
ni estáis hablando con él.*

Nadie sabe cómo prosiguió la representación. Como me lo contaron lo cuento.

Buenos y malos modales

En el acto del convento, la Abadesa de las calatravas de Sevilla le pregunta al airado Comendador:

ABADESA: *¿Dónde vais, Comendador?*
DON GONZALO: *¡Imbécil, tras de mi honor,
que os roban a vos de aquí!,*

responde el Comendador. Pero a algunas actrices encargadas del personaje de la Abadesa les desagradaba profundamente que las llamaran «imbécil»; además, no parecía adecuado tal epíteto en boca de un comendador y dirigido a una monja. Algunos opinaban que era uno de tantos ripios que tiene la obra. En vista de lo cual se hizo costumbre sustituir «imbécil» por «señora».

ABADESA: *¿Dónde vais, Comendador?*
COMENDADOR: *¡Señora, tras de mi honor,
que os roban a vos de aquí!*

Se respetaba perfectamente la métrica del verso, la actriz Abadesa no era insultada y el Comendador quedaba como una persona mejor educada.

Mas hete aquí que a un actor importantísimo, un «barba»^[20] de primera categoría, le dio por ser fiel al texto de la obra, se obstinó en que él no podía traicionar al glorioso Zorrilla y, a la pregunta de la Abadesa, respondió:

COMENDADOR: *¡Imbécil, tras de mi honor,
que os roban a vos de aquí!*

Pero en la segunda representación se llevó una desagradable sorpresa. La actriz Abadesa, que, como todos los cómicos de la época, algo entendía de métrica poética, le preguntó:

ABADESA: *¿Dónde vais, Comendador
imbécil?*

Y el «barba» Comendador se vio obligado a responder:

COMENDADOR: *¡Tras de mi honor,
que os roban a vos de aquí!*

Amor propio del actor Soriano en el personaje de Avellaneda

Se contaba en las innumerables tertulias de cómicos y cómicas que cuando el actor Armengod estuvo en la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza le repartieron el papel de capitán Centellas, y del de Avellaneda se hizo cargo un actor llamado Soriano.

Algunas noches, cuando estos actores conversaban en el acto de la cena, el público se metía con ellos. Entre bastidores, los demás compañeros se metían con ellos aún más que los espectadores, ante la indignación de Soriano, que afirmaba muy formalmente que a quien «meneaban»^[21] era sólo a Armengod.

Soriano se propuso demostrar que el «meneo» no iba con él. Y cuando Centellas acabó de decir:

*Si es broma, puede pasar;
pero a este extremo llevada,
ni puede probarnos nada
ni os la hemos de tolerar,*

Avellaneda-Soriano, en vez de decir lo suyo, calló y esperó.

En seguida los espectadores se manifestaron con los pies y los bastones, y cuando hicieron un relativo silencio, Soriano declamó, según le correspondía:

¡Soy de la misma opinión!

Estalló una gran carcajada y hasta hubo un aplauso para la ocurrencia de Soriano.

Mexicana

Representaban en México *Don Juan Tenorio* Anita Ferri, célebre por su belleza, y el gran actor Emilio Thuiller, gallardo don Juan. Al llegar a la escena en que doña Inés dice, en un rapto amoroso:

*Arráncame el corazón
o ámame, porque te adoro,*

un «indito», desde el alto anfiteatro, le gritó a Thuiller:

—¡Ándele, don Juancito, que ella quiere!

El miedo de un actor

En la compañía del eximio actor Antonio Vico, una de las glorias de la escena española, trabajaba su sobrino, el joven Antonio Perrín, que era presa ante su tío de dos encontrados sentimientos, un profundo cariño y un miedo rayano en el terror.

En *Don Juan Tenorio*, montado, según costumbre de la época, con poquísimos ensayos, el tío le repartió al sobrino el personaje de Avellaneda. Durante una función, el pobre Perrín cada vez que tenía que hablar miraba espantado a su tío y temblaba como un flan.

En el acto de la cena, cuando don Juan pregunta a Avellaneda y al capitán Centellas:

¿Declaráis, pues, vuestro miedo?,

el aterrado Perrín, en el colmo del azoramiento, contestó con excesiva sinceridad:
—Yo, por mi parte, sí.

Del «Tenorio»

Enrique Borrás, representando el *Tenorio* en un teatro de Barcelona, se dio cuenta, una noche, de que en una de las butacas llamadas de pasillo había un individuo que se pasó la noche entera levantándose, cruzando el pasillo y poniéndose a hablar en voz baja con una señorita que ocupaba una butaca del otro lado del pasillo.

Borrás, al principio, no le dio importancia a la cosa, convencido de que se trataría de algún recado de urgencia. Pero cuando comprobó que la cosa se iba repitiendo durante toda la noche, pensó en acabar con ello, esperando la ocasión propicia porque no quería producir un escándalo entre el público.

Y la ocasión, aunque tardó un buen rato, se le presentó al fin al llegar el célebre cuadro de la cena, que precede al desafío con el capitán Centellas y a la muerte de don Juan.

Al levantarse el telón, Borrás miró distraídamente hacia la butaca del individuo en cuestión y comprobó que seguía sin quitar su mirada de la señorita de la butaca del otro lado del pasillo. Siguió el cuadro normalmente, hasta que Borrás, sentado en un sitial a la mesa, con sus compañeros de francachela, encontró el momento de vengarse de aquellas idas y venidas, y al mismo tiempo de darle una lección de urbanidad al caballerete.

Éste cruzó una vez más el pasillo y se puso a hablar en voz baja con la chica, al

tiempo que Borrás, señalándole francamente para que todo el público de la platea se diera cuenta, le dijo a su escudero, de acuerdo con lo que marcaba la obra en aquel momento:

*Pero si vuelve a cruzar,
suéltale un pistoletazo.*

El individuo no se movió ya de su sitio en toda la noche y Enrique Borrás pudo terminar el *Tenorio* tranquilo.

Scribe y Musset

Augustin-Eugène Scribe, hijo de un comerciante de tejidos, inicia su actividad teatral en 1810, a los diecinueve años de edad. Sus primeras obras fracasan. A partir del triunfo de *Encore une nuit de la garde nationale* (1815), su fama crece rápidamente; sus obras son imitadas o plagiadas en todo el mundo. El año en que inicia su actividad teatral Scribe, nace Alfred de Musset en el seno de una familia de nobles terratenientes. Musset hereda la vocación poética de su padre y de su abuelo. En el corazón del siglo XIX es famoso como poeta, como amante de George Sand y como autor teatral. Aún hoy conserva su prestigio, según puede verse en los programas de la Comédie-Française.

Se encuentran ambos triunfadores en una calle de París.

—Señor de Musset, sus comedias son encantadoras. ¿Cuál es su secreto?

—¿Y el suyo, señor Scribe?

—Mi secreto consiste en querer divertir al público.

—Pues el mío es querer divertirme yo.

Ambos sistemas son plausibles. Lo que se necesita es genio para aplicarlos.

Muerte repentina^[22]

«Una noche en que se representaba en el teatro del Príncipe, año de 1846, un drama, arreglo del francés, titulado *Quince años ha o el campo y la corte*, ocurrió una triste desgracia.

»En esta obra el protagonista tiene un desafío con otro personaje del drama.

»Estos personajes los hacían Julián Romea y Pedro Castañón. Pues bien: en el

momento de cruzar las espadas, cayó repentinamente al suelo Castañón.

»Como la caída tuvo lugar antes de tiempo, a Romea le extrañó el suceso, y animado de un sentimiento de afecto y compañerismo, se inclinó hacia Castañón y vio, con sorpresa, que estaba muerto.

»Así lo manifestó al público y la función quedó suspendida. Se buscó al médico de la compañía, señor Codorniu, el cual confirmó lo dicho por Romea; y en su virtud, cumpliendo con el deber religioso propio de estos casos, se llamó a un sacerdote para que diera al moribundo la extremaunción; pero el sacerdote, al llegar al sitio de la ocurrencia y ver que el que necesitaba sus auxilios estaba en un teatro, se negó a entrar, alegando la razón de que aquel lugar se hallaba profanado y era indigno de que penetrase en él un representante de la Divinidad».

Asesinato

Entre las anécdotas inverosímiles y quizás, sin embargo, más verdaderas que otras tenidas por muy auténticas, he aquí una cuya desconocida protagonista bien merecía un puesto de honor entre la gente del teatro que siempre está dispuesta a salir al escenario a cuerpo limpio y de repente, esto es, a decir lo que se le ocurra respecto a tal o cual incidencia del espectáculo que es preciso comunicar al público. Esto, que parece y en realidad es muy sencillo, causa a los artistas verdadero pánico, acostumbrados como están a no decir en la escena sino aquello que les dicta el papel, aunque a veces digan, por error o por capricho, cosas muy diferentes.

Antony, el famoso drama de Alejandro Dumas, padre, concluye con una escena en la que el galán mata a la primera actriz; apenas cometido el crimen, entra en escena otro personaje, que se horroriza al contemplar el espectáculo. Entonces, el asesino arroja el arma del crimen, un puñal, a los pies del recién llegado, mientras exclama:

Me resistió... La he asesinado.

Se representa *Antony* en Francia, en un teatro de provincias. El jefe de la tramoya ignora el efecto teatral del final de la obra, no «se sabe» la obra, y hace bajar el telón en cuanto ve que el actor apuñala a la actriz. Pero el público sí «se sabe» la obra. Como en España, en aquellos tiempos, podía saberse *Don Juan Tenorio* o *El alcalde de Zalamea*, y enfurecido por no haber visto ni oído la patética escena final, que tantas veces ha aplaudido, la reclama a grandes voces.

El primer actor, disgustadísimo, se retira a su camerino jurando no volver a presentarse ante el público después de aquel ridículo. El escándalo arrecia. El empresario, temeroso ya por la integridad del local, ruega a la primera actriz, la que

ha recibido la puñalada, que haga algo para calmar al público. Y ella, muy serena, sale a telón corrido y, en el silencio que impone su inesperada presencia, declama patéticamente:

—Le resistí... Me ha asesinado.

No recogen las crónicas si a renglón seguido la actriz fue objeto de alguna verdadera tentativa de asesinato.

Analfabetismo

Durante la representación de un drama cuyo título no hace al caso en el Palais Roy al el año 1845, al actor Luguët (nombre auténtico, Renato Benefand), a causa de un error le entregan en blanco la carta que debe leer en escena. Cuando llega el momento de la lectura y advierte lo sucedido, no halla mejor expediente que alargarle la misiva a otro actor que se encuentra en escena representando un personaje secundario, y decirle:

—Tomad, leedme esta carta.

El otro, al ver el papel en blanco, se inclina profundamente ante su compañero y contesta:

—Perdonad, señor; nacido de honrada, pero humilde familia, no he aprendido a leer.

Cuentan las crónicas que la silba se oyó en ambas márgenes del Sena.

Un debutante

Aun joven aspirante a cómico que debutaba como meritorio en una obra dirigida por Antonio Vico, le correspondía un papel no ya pequeño sino insignificante.

El diálogo era como sigue:

—¿Está en casa el señor marqués?

—Sí —debía responder el aspirante a actor.

—Y la señora marquesa, ¿está?

—Sí.

—¿Y su hija?

—Sí.

Tres «síes» solamente, pero que al novel émulo de Ricardo Calvo le parecieron algo importante. Llegaron los ensayos y el hombre respondía maravillosamente y le

decía a Vico:

—¿Ve usted, señor, como no me equivoco? Llegó el día de la función y el diálogo fue el siguiente:

—¿Está en casa el señor marqués?

—Sí —respondió el meritorio, indicándole a Vico que no se equivocaba.

—Y la señora marquesa, ¿está?

—Sí. —Y el pobre novel hizo con los dedos la señal de dos con aire victorioso.

—¿Y su hija?

Y el pobre infeliz, con voz vibrante, dijo:

—¡Tres!

Un comediante sincero

Cuando Antonio Vico hizo su *tournee* por tierras de América representó, con el éxito acostumbrado, el drama *La muerte civil*.

Un actor chileno se había distinguido siempre interpretando dicha obra, hasta el punto de creer que había sacado de ella todo el partido posible. Cuando alguien le puso al corriente del triunfo alcanzado por el cómico español, picado en su amor propio le dijo a un amigo:

—No creo que pueda hacer en esa obra más de lo que yo hago.

Y añadió, burlesco:

—¡Como no vuele!

Llegó la noche en que Vico celebraba su beneficio y se despedía del público, reponiendo el drama que tanto había gustado. El actor chileno acudió a ver a su *rival*, y a la salida del teatro se tropezó con el amigo de marras, que le preguntó:

—¿Qué?

Y el derrotado respondió con honrada sinceridad:

—¡Voló!

Las opiniones de un gran político

El célebre dramaturgo francés Victorien Sardou abandonó pronto los estudios de Medicina atraído por una irresistible vocación teatral. Sus veinticuatro primeras comedias fueron rechazadas por todos los empresarios, actores y directores a los que se las presentó.

Pero, convencido de su destino de dramaturgo, Sardou no se desalentó y al fin consiguió estrenar *La taberna de los estudiantes*, obra con la que obtuvo un rotundo fracaso. Pero, por lo visto, en el siglo pasado Talía era partidaria de los insistentes, los obstinados, los cabezotas, y Victorien Sardou acabó siendo el autor teatral más representado de Francia.

Cuando en 1880 estrenó *Divorciémonos*, su obra más popular no sólo en Francia sino en todos los países en que había teatro (todavía en nuestro siglo una de las películas de más éxito de Lubitsch es adaptación de esta obra), estaba ya consagrado como el autor número uno de Francia.

Aunque cultivó el melodrama histórico y el género ligero, no rehuía manifestar en escena las ideas más atrevidas y avanzadas, tanto en política como en moral, que, no hay por qué dudarlo, eran las suyas.

Léon Blum, que tiempo después llegaría a la presidencia del Consejo de Ministros y en su etapa libertaria publicó *Du mariage*, obra de gran escándalo en la cual preconizaba las experiencias pre-conyugales de las mujeres, a la salida de una representación de *Divorciémonos*, estrenada treinta años antes, comentó:

—No lo sabía: sólo en el primer acto de *Divorciémonos* están mis dos tomos sobre el matrimonio.

Otra de Victorien Sardou

En una riña profesional había tratado a la eximia Sarah Bernhardt de cómica de la legua, pero cuando un mensajero entró en el escenario y dijo simplemente: «Un telegrama para Sarah Bernhardt», Sardou gritó lo más alto que pudo:

—¡Eh!, ¿no podrías decir: para madame Sarah Bernhardt? *Nom de Dieu!*

El muchacho se echó a llorar, más fuerte aún que la misma Sarah Bernhardt, que en escena lo hacía muy bien.

Pero el gran autor sacó del bolsillo un billete de cien francos, lo puso en la mano del muchacho y le dijo:

—Te perdonamos. Si por casualidad encuentras por ahí a Musset, descúbrete porque verdaderamente es un gran poeta, pero ten en cuenta que una puerta está hecha únicamente para ser cerrada. En consecuencia, cierra cuidadosamente la que abrirás para salir de este lugar sagrado.

Exageraciones de Sarah Bernhardt

En cierta ocasión, estando presente el escritor Georges Michel, que nos transmitió el sucedido, se le anunció a Sarah Bernhardt que deseaba verla un coronel, hablar con ella.

—¡Un coronel, el Ejército! Bien, dile que pase. Puede ser el que ha de devolvernos la Alsacia que nos han arrebatado los alemanes.

Entró el viejo soldado, conmovido, en el íntimo salón de paredes doradas. Venía a pedir que Sarah Bernhardt tuviese la bondad de prestar su colaboración a una fiesta organizada a favor de las tropas de Lunéville.

A las peticiones de esa índole, que llegaban constantemente, la Bernhardt respondía siempre que sí. Autorizaba que se utilizase su nombre y a última hora pretextaba una enfermedad pasajera y no acudía.

Cuando otras artistas dieron en imitarla se llamó al procedimiento «hacer la Sarah Bernhardt».

Al coronel le respondió en el mismo sentido, pero continuó la conversación.

—¿Dónde suele usted pasar las vacaciones?

—En Vésinet, señora.

—No. Este año usted pasará las vacaciones en Belle-Île, en mi casa.

—Señora, soy casado.

—La coronela le acompañará.

—Tengo seis hijos.

—¡Seis hijos! ¡Como si tiene diez! ¡Un coronel que trabaja para Francia! ¡Vuestros doce hijos, vuestros quince hijos vendrán a Belle-Île!

—Pero, señora...

—Mi coronel, júreme usted sobre su espada que será mi huésped. Es mi orden. Y usted sabe que un soldado debe obedecer las órdenes. ¡Jure, coronel!

—¡Lo juro, señora!

—Las habitaciones estarán preparadas, con su nombre en la puerta. Usted no las dejará vacías, puesto que ha jurado. Hasta pronto. ¿Juega usted al croquet? Es mi juego favorito, es un juego maravilloso.

—Está jurado —dijo el coronel solemnemente, tras besar las manos a la gran diva.

—Debe usted saber, mi coronel —decía el fiel secretario Pitou acompañando al soldado—, que madame Sarah se comporta de buena fe; pero de aquí al verano habrá hecho tantas cosas, visto a tanta gente, recibido tantas peticiones, viajado tanto... Vaya a pasar las vacaciones a Vésinet, como siempre.

—¿Cómo? ¡Yo he jurado, señor! Y madame Sarah Bernhardt no puede mentir. ¡Grosero!

Un mes después el coronel y su familia, cargados de maletas, viajaron hasta Belle-Île, donde Sarah había convertido dos bastiones abandonados en casa de campo. El coronel, su esposa y sus seis hijos llamaron al portón.

Una criada les dijo que no comprendía una palabra de aquella historia, que

madame Sarah estaba jugando su partida de croquet, que no atendía a los curiosos y menos en aquella ocasión en que se había lastimado una rodilla y le dolía, y que todas las habitaciones de la casa estaban ocupadas por todo el mes.

Más sobre Sarah Bernhardt

Comentando el modo de ser de la actriz, dijo Victorien Sardou: «Hay algo más admirable que ver actuar a Sarah Bernhardt: es verla vivir».

Por una especie de mimetismo, común en actores y actrices, pero de modo especial desarrollado en madame Sarah, en la vida cotidiana era Fedora, Augusta, Fedra, Medea, al menos por el decorado y por su autoridad. «Reinaba sobre los demás, sobre una corte de sirvientes, amigos, incluso sobre los transeúntes. Su casa estaba llena de oro, ella no se sentaba sino en cátedras, no levantaba la mano más que para pronunciar palabras sentenciosas, viajaba como una soberana con su corte, sólo veía personas que se inclinaban a su paso»^[23].

La representación debía comenzar a las ocho en punto. El administrador del teatro se acerca al camerino de Sarah Bernhardt. «Señora, serán las ocho cuando usted lo desee».

Madame Sarah y la rival

Abrazaba a los poetas y denigraba a sus colegas. No por maldad ni por celos, pues ninguna actriz logró igualar su gloria mientras ella vivió, sino por una especie de imperialismo subconsciente que le hacía insoportable que en su presencia se hablase de otra actriz. Su pesadilla era Julia Bartet, que la había sucedido en la Comédie.

—¿Tiene éxito?

—Oh, señora —respondía un imprudente—, más de mil personas la esperaban a la salida.

—¿Para qué? —preguntó fríamente Sarah—. ¿Para matarla?

Elección de personaje

Una noche en la que la Bartet y madame Sarah debían interpretar *La nuit de Mai*, de Musset, se le pidió que eligiese su papel.

—El poeta, desde luego.

—Pero, señora, creíamos que elegiría la musa. El poeta apenas dice unos cuantos versos.

—¡Bah! La gente cree que estoy enfadada con la Bartet. Quiero dejar para ella el mejor papel.

Sabía lo que hacía. Sabía que la Bartet no tenía mucha resistencia y «la esperaba» en las largas tiradas de *La nuit*.

Pues bien, inclinada amorosamente hacia ella, cuando notó que la Bartet se fatigaba, Sarah, sin abandonar su sonrisa angelical, murmuró:

—¡Hala! ¡Hala!... ¡Sube la cuesta!... ¡Sube la cuesta!

Luego, cuando llegó su parte, declamó con una voz soñadora, mirando a su compañera con ojos celestiales:

¿Es tu voz la que me llama?

¡Oh, mi pobre musa! ¿Eres tú?

¡Oh, la suavidad con que Sarah Bernhardt colocaba su mano sobre el hombro de Julia Bartet al decir: «¡mi pobre musa!», pero pesaba con todo el peso de su cuerpo!

Y cuando la otra comenzaba una nueva tirada, Sarah repetía en voz baja, como una melopea:

—¡Hala!... ¡Hala!... ¡Sube la cuesta!

Una noche estaba en el proscenio de la Comédie-Française y actuaba la Bartet. Durante casi toda la representación, madame Sarah aplaudía muy bajo, y decía muy alto:

—¡Pero está agotada! Esa pobre mujer no puede más. ¿Por qué se la hace trabajar aún? ¡Hay que matarla!... ¡Pronto, el descuartizador!... Miren, tiene cuerdas en el cuello. ¡Qué digo cuerdas, cables! Hay que sacárselos y colgarla con ellos.

Ligera vanidad

Una noche en que el actor José Valero estaba en su camerino, durante uno de los entreactos de la obra que representaba, recibió de improviso la visita de un agente de la autoridad, a consecuencia de la costumbre inveterada del actor de terminar después de la hora fijada para el cierre de los espectáculos, medida que había sido tomada por aquel entonces, y quién sabe si no fue a causa de esa costumbre de Valero.

Saludó cortésmente al recién llegado y éste le dijo:

—¿No sabe usted que tiene la obligación de terminar a la hora que ha sido marcada?

—Bien, ¿y qué?

—¿Cómo que qué? —replicó el agente—, que me veré precisado a tomar las medidas pertinentes contra usted.

—Si me hace el favor —dijo Valero—... Voy a comenzar el tercer acto.

—¿Me echa? Eso será si yo se lo permito.

—Eso será si usted no se marcha.

—Se olvida de que está hablando conmigo.

—Lo tengo bien presente.

—Conmigo, que soy una autoridad.

Y Valero, con una tranquilidad que no había tenido hasta aquel momento, le contestó pausadamente:

—La autoridad que tiene usted se la ha dado el señor gobernador. La autoridad que yo tengo como actor, ésa no puede darla más que Dios.

«Parsifal»

La verbena de la Paloma fue la única obra del maestro Bretón unánimemente elogiada por todos, ya que, respecto a las restantes, si acaso excluida también *La Dolores*, era opinión bastante generalizada en el panorama musical madrileño que Bretón hacía unas partituras bastante difusas y no fáciles de desentrañar por el público.

Esa opinión molestaba bastante al músico salmantino, pero hacía como que no se enteraba de ella, consciente de su auténtico significado en la música española de su época.

Así las cosas, llegó el estreno en el Real de la ópera wagneriana *Parsifal*. Bretón se hallaba en el patio de butacas con unos amigos. El éxito fue grande, grande de verdad, pero en los entreactos no se salvó Ricardo Wagner de algunos comentarios referentes a la extensión de la obra, aunque reconociendo que aquella música valía la pena de escucharse aunque sólo fuese como educación del sentido y del sentimiento musical.

Siguió *Parsifal* en curva ascendente de éxito hasta el punto de que el final fue de verdadera apoteosis entre el público, que puesto en pie aplaudía con entusiasmo.

Bretón salió del teatro con sus amigos y no dijo ni una sola palabra. Desde el Real se fueron a tomar un vaso de leche antes de retirarse a descansar, y en el café siguieron los comentarios entusiastas para la ópera de Wagner que se acababa de conocer en Madrid.

Alguien advirtió que Tomás Bretón guardaba un obstinado silencio, y sorprendido por esa actitud del autor de *Garin*, se atrevió a preguntarle: —¿Es que no te ha gustado *Parsifal*?

Y Bretón se atrevió a su vez a contestarle:

—No es que no me haya gustado. Es que me ha hecho pensar.

—¿En qué?

—En lo que habría sucedido con esa música si, por esas cosas raras de la vida, se hubiera descubierto que era mía...

De un anciano galán

Don Julián Romea, marido de la gran Matilde Diez, y grande él también entre los grandes de la escena española de todos los tiempos, interpretó, como también lo han hecho después Ricardo Calvo y Enrique Borrás casi en nuestros tiempos, papeles de galán a pesar de ser ya de edad avanzada, y los interpretaba con una prestancia en pocos conocida.

Don Julián Romea fue en el teatro algo parecido, en elegancia natural y en señorío, a lo que en el mundo de los toros fue don Antonio Fuentes, torero a quien todos los públicos le otorgaron el «don» espontáneamente.

La gente iba al teatro a verle salir a enamorar a la dama, a verle vivir la renovada juventud de la farsa, dotada de un poder de convicción que le daban su prestancia y sus innatas condiciones de actor.

Una noche, cuando interpretaba el galán de una de las obras de su repertorio, por las prisas impuestas a consecuencia del ritmo de la comedia, se descuidó y salió a escena con unos botones desabrochados por cuya abertura aparecía un pedazo de tela blanca correspondiente a su camisa.

El público, por respeto al actor, contuvo la risa, pero no pudo evitar ese rumor característico que se produce cuando algo falla en escena.

Romea, que no se explicaba la causa del rumor, preguntó en voz baja a uno de los que se encontraban entre bastidores siguiendo la representación: —¿Qué les pasa? ¿Qué ocurre?

Y, también en voz baja, le advirtieron desde dentro:

—El pantalón, don Julián, el pantalón.

Como la cosa más natural del mundo, Romea se abrochó los botones que había olvidado abrochar en el camerino y, al tiempo que llevaba a cabo la operación, se adelantó hacia las candilejas y explicó al público con la mayor sencillez:

—Cosas de la edad... Descuidos de viejo... Aquella noche oyó una de las ovaciones más grandes de su vida artística.

Carneros

Al autor teatral Ramos Carrión —según Flores García— le ocurrió, en los tiempos en que no pasaba de ser un novel, una anécdota de la que después se derivó una frase que ha quedado en la vida cotidiana. La cosa sucedió entre Ramos Carrión y don Julián Romea.

Ramos llevó a Romea una obra para que la leyera con vistas a estrenarla. Pasó el tiempo y el gran actor no la había leído, porque tenía muchísimo trabajo.

Y era de ver cómo Julián Romea se disculpaba por su tardanza cada vez que aparecía en el teatro el joven Miguel Ramos Carrión en demanda de su opinión sobre el manuscrito.

Ante cada visita tenía que buscar una disculpa distinta de la del día anterior, y eso era lo más difícil a medida que el tiempo iba pasando.

Ramos Carrión insistía en querer conocer la opinión que su obra merecía a Julián Romea, sin conseguir que éste le dijera que la había leído.

Hasta que no hubo más remedio que acudir a la mentira piadosa y a la devolución de su obra al autor.

Don Julián Romea le entregó el libro a Miguel Ramos Carrión y le dijo:

—Todo llega en este mundo. Por fin he leído su obra. Y no está mal. Me ha gustado. Si no, sólo hubiera leído el principio y la he terminado en una sola sesión.

—Entonces...

—Está muy bien, pero no me va a mí. Usted sabe que mi género es distinto. Pero estoy seguro de que no le faltará a usted ocasión de estrenarla.

—¿De veras le ha parecido bien?

—Muy bien —dijo Romea.

—¿Y aquella escena —preguntó Ramos Carrión— del segundo acto en la que aparecen los carneros?

—¿La escena de los carneros? Soberbia. Soberbia de verdad.

Y entonces Miguel Ramos Carrión cogió la obra de manos de Romea, dio media vuelta rápida y contestó:

—¡Pues no hay tales carneros!

Y la frase del colaborador de Vital Aza ha quedado en la vida cotidiana, como uno de los grandes aciertos del que llegaría a ser autor de tantas obras famosas.

Un complot muy útil

Felipe Ducazcal fue un activo y popular empresario de teatros que vivió desde 1845 hasta 1891. Hijo de un impresor, en su juventud siguió la ocupación de su padre, y fue un poderoso auxiliar de los hombres que en Madrid preparaban la revolución de septiembre de 1868, imprimiendo secretamente las proclamas que se dirigían a la nación para que secundase el movimiento. Desde aquella época tomó parte activa en todos los acontecimientos que más o menos influyeron en la vida del país, siendo jefe de la célebre «partida de la porra». Defensor arriesgado del general Prim —llegó a ser herido en duelo en sustitución de éste—, amigo íntimo del rey Amadeo de Saboya, en la Restauración cultivó la amistad de Alfonso XII. Fundó el diario *Heraldo de Madrid*, del cual fue redactor y desempeñó el cargo de diputado a Cortes.

Era hombre que no se amilanaba por nada del mundo. Sabía salir de cualquier atolladero, por intrincado que fuera, con una ligereza y de forma tan airosa que nunca encontró conflicto que para él no tuviera solución.

Y una de las veces en que acertó a salir por la puerta grande fue en ocasión del estreno en su teatro de una pieza en dos actos que llevaba por título *La corrida de Beneficencia*.

Durante los ensayos, la compañía, el empresario y los autores estaban convencidos de que el primer acto tenía mucha gracia y sería un gran éxito, pero también coincidían en la apreciación de que el segundo acto estaba malogrado y sería causa de que el público se cargara la obra.

Los autores pensaron incluso en retirar la obra; pero Ducazcal se opuso con todas sus fuerzas y la cosa siguió adelante con las dudas naturales y con la impresión de que el estreno iba a ser un fracaso de los grandes.

Llega el estreno. El primer acto es acogido con un entusiasmo extraordinario por el público. Los autores piensan en darse a la fuga antes de que empiece el segundo acto, pero Ducazcal les cierra el paso durante el descanso y los obliga a aguantar hasta el final.

Se enciende la batería para empezar el segundo acto y entonces Felipe Ducazcal se abre paso entre las cortinas y se dirige al público en estos o parecidos términos:

—Señores, ustedes ven el éxito que está alcanzando la obra. Pero ha llegado a mis oídos que en una taberna cercana un grupo de reventadores^[24] ha organizado un complot para hacerla fracasar en el segundo acto, porque están molestos conmigo. Yo hago esta aclaración porque la creo de justicia y para que ustedes puedan juzgar.

Comienza el segundo y último acto. Termina. Y el público, parte porque le hizo gracia la sinceridad de Ducazcal, parte porque no se los tomara como pertenecientes a los reventadores de la taberna, aplaudió con calor y salvó la obra.

El complot —como ya habrá comprendido el avisado lector— lo había inventado el empresario.

Temperamento apacible

Joaquín Valverde, padre, el colaborador asiduo del maestro Chueca, tenía fama, y al parecer bien merecida, de bondadoso, de pacífico, de extremadamente cortés, incluso de tímido. En los restaurantes solía dirigirse a los camareros poco más o menos en estos términos:

«Perdóneme si le molesto, camarero, pero querría que me sirviera usted un cubierto de cinco pesetas, si no tiene inconveniente».

Un día en que iba con el maestro Chueca por la calle de Alcalá, dijo de repente:

—¡Federico, vamos a cruzar a la otra acera, que veo que viene de frente mi médico!

Sorprendido, le preguntó el músico:

—¿Por qué quieres huir del médico? ¿Le debes alguna cuenta?

—No le debo nada —respondió el educadísimo Valverde—. Pero es que me da reparo que me vea, porque hace mucho que no estamos enfermos en casa.

La orden que llegó de Roma

La compañía de José Monteagudo hacía la temporada de cuaresma en Gerona. Era obligación ineludible que la compañía que actuase en tales fechas ofreciese unas representaciones de la obra *Pasión y muerte de Jesús*. Pero tal obra no estaba en el repertorio de Monteagudo, que se dispuso a montarla y ensayarla de prisa y corriendo. Uno de los papeles, el de Poncio Pilatos, le tocó al actor Armengod, el segundo actor de la compañía, famoso entre sus compañeros más por sus equivocaciones que por el dominio del oficio.

—Como supongo que tú harás el Jesús, a mí me corresponde el Poncio Pilatos —le dijo al primer actor, empresario y director.

—Si me prometes estudiar...

—¡Pero si me lo sé a clavo pasado!

—Bueno, ya lo veremos.

En los escasos ensayos Armengod no apareció por el teatro, pues un actor que se sabía su papel a clavo pasado no precisaba ensayar.

Llega la noche de la representación.

Jesús está en el palacio del procónsul. Un legionario se adelanta y dice, al tiempo que señala al Nazareno:

—Los fariseos y los escribas demandan la muerte de Jesús de Nazaret. Roma lo

sentencia, el César lo confirma. Aquí está la orden.

Y muestra un pergamino.

Armengod debía contestar:

—Trae el pergamino.

Pero se queda en silencio, para mejor escuchar al apuntador, y al comprobar que no consigue oírle y que la pausa es ya demasiado larga, extiende la mano hacia el legionario y exclama en tono solemnísimos:

—¡A ver! ¡Trae el telegrama!

De alta política

La misma compañía de José Monteagudo actuaba en Tarrasa y, por petición del ayuntamiento, preparó una representación de *La vida es sueño*. La mala fortuna de Monteagudo —sin duda Talía estaba distraída— quiso que enfermase repentinamente el actor que desempeñaba el personaje del rey, un hombre más bien bajo y rechoncho, y hubo de sustituirle el único actor que quedaba disponible, un hombre largo y flaco que ya había hecho el personaje en alguna otra ocasión.

Como no había otra solución, vistieron al largo y flaco con las ropas del bajo y rechoncho, y el hombre no conseguía suplir con sus dotes de actor lo ridículo de su aspecto.

Y sucedió lo que era de temer. En cuanto apareció en escena, rodeado de sus cortesanos, se oyó una voz que gritaba desde el anfiteatro:

—Si ése es el rey, ¡viva la República!

Un buen fumador

Fue muy grata para Miguel Gasset, a la sazón empresario del teatro Romea, de Barcelona, la noticia de que nada menos que el rey Amadeo de Saboya había acudido a presenciar la representación. Pero la satisfacción por tal honor no fue suficiente para compensar la nerviosidad que de él se apoderó.

Presentó sus respetos al monarca y conversó brevemente con él, que le ofreció un cigarro puro.

—Gracias, majestad —dijo el nerviosísimo Gasset—; me lo fumaré toda mi vida.

Narváez y Salamanca

Estuvo a punto de ser empresario del teatro Real el financiero poderosísimo don José de Salamanca, pero no llegó a serlo por su profunda enemistad con el entonces jefe del Gobierno, el general Narváez, que nombró director del teatro al brigadier don Leonardo Santiago. Prueba de la enemistad del financiero y el militar puede ser el siguiente dialoguillo:

—Quisiera verlo a usted, Salamanca, pobre y viviendo en una buhardilla.

—Y que desde esa buhardilla —le contestó el procer— pudiera presenciar el entierro de usted.

Orgullo herido

De Max fue un actor francés que triunfó en plena juventud. Tenía buena planta, una voz profunda y un orgullo desmedido, esa autoestimación exagerada que con frecuencia se atribuye a los divos. Durante la guerra del 70 fue nombrado oficial intérprete en Salónica y, bajo el uniforme, conservaba el aire y el temperamento de comediante triunfador.

Un día de revista, el famosísimo general Sarraïl, comandante en jefe de los ejércitos de Oriente, sorprendido por la actitud y los ademanes de aquel teniente, preguntó a uno de los oficiales de su Estado Mayor:

—¿Quién es ese teniente?

De Max oyó la pregunta, y se sintió agraviado porque el alto jefe no le hubiera reconocido. Se volvió hacia uno de sus camaradas y, bastante alto, utilizando su bien timbrada voz teatral, para que lo oyese Sarraïl, preguntó:

—¿Quién es ese general?

El hombre y el oso

En el teatro Marconi, de Buenos Aires, se representa una ópera rusa de gran espectáculo, con trineos practicables,^[25] nieve, osos y cuantos detalles su interesante argumento requería.

Al final de la ópera, el tenor riñe una descomunal batalla con un oso, al que acaba

dando muerte.

Cae al suelo el plantígrado, y el tenor, con un pie sobre la cabeza del oso, canta en esa postura una preciosa romanza en la que siempre es aplaudidísimo.

El microbio de los celos artísticos ha hecho presa en Tornesi, un buen tenor que forma parte de la compañía, y que a fuerza de oír la romanza se la sabe perfectamente.

Decidido a todo, una noche, mediante un donativo de cinco pesos, puede convencer al comparsa encargado de la parte del oso para que le deje el disfraz.

Llega el momento de la lucha del tenor con el oso y, ¡oh, sorpresa!, esa noche el oso no se deja matar, y lucha valientemente con su adversario, que no puede explicarse lo que sucede.

El público sigue con emoción no exenta de curiosidad aquella lucha del hombre y el oso; poco falta para que se crucen apuestas; el tenor da al oso unos mamporros que encienden el pelo, pero el oso se los devuelve con creces, hasta que, sudoroso y jadeante, el pobre artista cae al suelo, vencido por su enemigo, ante la estupefacción del público, que rompe en una salva de aplausos. Y aquí viene lo maravilloso: al oír la ovación, el oso «se quita la cabeza», pone un pie encima del tenor, canta la romanza famosa tan prodigiosamente, que los espectadores aclaman a la fiera, y es tal el éxito que Tornesi representa la obra cincuenta noches «haciendo el oso», dando una paliza a un comparsa y cantando «con la cabeza debajo del brazo».

La taberna de Eladio

Se hallaba en las cercanías del Real. Y se convirtió en una tasca de leyenda. A ella acudían, en los entreactos y al terminar las funciones, los personajes más encopetados de Madrid. Y los cantantes más famosos. Era curioso contemplar a los varones de flamante etiqueta y a las damas con sus envases fastuosos y lujosas joyas, sentados a rústicas mesas de pino. ¡Y sin manteles! Los platos más típicos de la tasca eran los huevos fritos con tomate y las judías con chorizo. Valía cada uno seis reales. Y lo mismo daba que se los embutiera un conde como un tramoyista.

El popular Eladio era un hombre sincero, pintoresco y brusco. Por sus relaciones empingorotadas tenía en las alturas más influencias que un ministro; una especie de Chicote antes de los tiempos de Chicote y el general Franco.

En sus bastas mesas de pino jamás había manteles ni servilletas. Las servilletas, decía Eladio, eran prendas de mujeres. ¡Pero ni a las señoras se las ponía! A Titta Ruffo, que iba una noche con unos amigos y se las pidió, alzando la voz, porque Eladio no se las traía, le dijo:

—¡No grite, que no se las traigo! Y a usted, menos que a ninguno. ¡Vergüenza

debería darle a un hombre tan macho como usted pedir las!

Otra de lo mismo

Otra noche entra en el local a toda prisa, pidiendo un par de huevos, el director de orquesta.

Se está representando *Parsifal*. Es durante un entreacto y el hombre lleva los minutos medidos. Eladio tarda en servirle, y el músico le apremia, un poco descompuesto. Y el inolvidable Eladio no puede contenerse (se entufó dicen las crónicas) y le dice al presuroso director de orquesta:

—¡A ver si usted cree que el freír bien un par de huevos es tan fácil como dirigir *Parsifal*!

Un autor poco valiente

Noche de estreno en el teatro Español, de Madrid. Se estrena la comedia *Pascuala*, de Eusebio Blasco. Parece que el autor, hombre pacífico con fama de bonachón, no es de temperamento muy arrojado; antes al contrario, incapaz de enfrentarse a situaciones extremas, carece del valor necesario para permanecer en el saloncillo de autores en lo que transcurre la primera representación, el siempre peligroso «estreno».

Eusebio Blasco sale del teatro y se marcha, solo, al cercano café de Venecia, que está (entonces) en la plaza de Santa Ana, esquina a la calle del Prado. Deja encargado que allí le lleven noticias.

Pero como la obra va de cabeza, no hay alma caritativa que aparezca por el café. El infeliz autor, después de consultar el reloj cien veces, al antojársele siglos los minutos, se echa a la calle y empieza a pasear por la acera del coliseo clásico, con el fin de atisbar, de oír algo. Pero nadie sale ni nada oye.

Únicamente se acerca un golfillo con una contraseña de las que se dan a los espectadores que salen a la calle durante los entreactos para que puedan volver a entrar.

—Señorito, ¡cómpreme usted la contraseña!

—Déjame en paz.

—Cómpremela usted, se la doy por dos reales.

—Que me dejes, te digo.

—¡Cómpremela usted, que va a divertirse mucho! ¡Están silbando la obra!

Ducazcal y un fumador

A Felipe Ducazcal, el famoso empresario del Príncipe, se le ocurrió un día prohibir que se fumara en las dependencias del escenario. Hizo escribir unos letreros que fue colocando por todos los cuartos de actrices y actores, en la utilería, en el cuarto de tramoya y en el saloncillo. La orden fue cumplida a rajatabla. Nadie la comentó siquiera hasta que un día llegó al saloncillo durante la representación el autor de turno. Estaba en el salón Felipe Ducazcal y se sorprendió al ver que el autor, sin decir una palabra, volvía sobre sus pasos y salía del escenario.

Ducazcal pensó por un momento que se habría molestado por algo, y como las representaciones de la obra seguían un curso ascendente, temió que acaso le diera por retirar su obra del cartel. Salió en su busca y le hizo volver con él. Pero no logró de ninguna de las maneras que volviera a entrar en el salondllo. El autor se resistía a hacerlo sin decir ni una sola palabra. Entonces Ducazcal le exigió que le diera alguna razón de aquella tozudez en no querer acompañarle.

Y el autor señaló el letrero que colgaba de una de las paredes del salondllo y le dijo al empresario:

- No hago más que cumplir con lo que has ordenado.
- ¿Tantas ganas tienes de fumar?
- No es eso. Quiero fumarme un pitillo, pero lo fumo aquí fuera.
- Fúmatelo dentro, te autorizo.
- Si no lo has prohibido. Fíjate lo que has mandado poner en ese letrero:

EL QUE QUIERA FUMAR AQUÍ, QUE SE SALGA FUERA.

Para cantar mejor

Año 1884. Mariano Vallejo, un autor repetidas veces silbado, se ha metido a periodista. Ha fundado una revista semanal en la que ensalza a los artistas italianos que vienen a cantar al Real y que, según las malas lenguas, agradecen con largueza sus elogios; y, para disimular, larga terribles palos a los artistas indígenas que no le caen bien. Uno de éstos, reiteradamente vapuleado por Vallejo, se presenta una tarde

en la tertulia a la que el periodista concurre, en el café de la Trinidad, en la calle de Atocha, frente a la de Carretas, y le suelta para empezar:

—¿Es usted el canalla que viene un día y otro escribiendo que yo canto mal, que desafino, que deben contratarme en la Cuesta de las Perdices...?^[26]

—Sí, señor; yo he escrito todo eso —contestó, imperturbable, Vallejo.

—No quiero comprometer el establecimiento —continuó el cantante—. ¡Salga usted a la calle, so tal...! ¡So cual...! ¡Le voy a pisar a usted las tripas! ¡Voy a aplastarle el cráneo, so canalla! ¡Salga usted, cobarde, que le voy a arrancar los hígados! ¡Sígame usted!

—¡Bueno! —aceptó el insultado, con pasmosa serenidad—. Yo le seguiré. Usted cumplirá su programita, nada halagador; pero contésteme con la mano puesta en el corazón: después de que me haya sacado los hígados, pisoteado el cráneo y convertido en papilla... Después de que me haya hecho usted todo eso, ¿cantará usted mejor?

Esta contestación flemática, y la intervención de los que a Vallejo acompañaban, entibió el ánimo del artista lírico, y no hubo picadillo ni descuaje de vísceras.

El nombre del autor

Una de equivocaciones.

En aquellos tiempos se seguía en España la costumbre clásica de no anunciar en los carteles el nombre del autor el día del estreno, sino comunicárselo al público desde el escenario.

En el estreno de una obra de los autores Santiesteban y Barbieri, al terminar el segundo y último acto, el actor Arderius se adelantó a la batería y dijo, muy serio:

—Los señores Santiesteban y Barbieri, autores de la obra que hemos tenido el honor de representar, ruegan al público que les permitan guardar el incógnito hasta el final de la obra.

Cómo guardaba un secreto doña Balbina Valverde

Era la famosa actriz doña Balbina Valverde totalmente refractaria a todo lo que fuera música; nunca pudo tararear ni la *Marcha real*. Una noche, en su camerino del teatro Lara, le preguntó misteriosamente don Tomás Luceño:

—Balbina, ¿es usted capaz de guardarme un secreto?

Y la Valverde le contestó con toda ingenuidad, de la manera más espontánea:

—Si me lo dice usted cantando, sí, señor.

Teatro Apolo

El teatro Apolo, que, con el tiempo, había de llegar a ser el más popular de Madrid y el más querido de los madrileños, fue muy mal acogido en el momento de su inauguración. Se le encontraron muchos defectos. Uno de los principales, el frío. Se llegó a decir, quizás con exageración, que por una de las puertas de acceso a la orquesta, algunos días llegaba a entrar nieve.

Corrió de boca en boca la anécdota según la cual una famosa cantante, en la primera temporada de ópera que se dio en el Apolo —la soprano señora Ristori—, cierta noche hubo de salir a escena a cantar *La Africana* muy arrebujadita en su magnífico abrigo de pieles, lo que el público no sólo no le censuró sino que la aplaudió y la imitó, saliendo al guardarropa los caballeros para buscar sus abrigos y sus chisteras, que tuvieron puestos durante toda la representación.

Estrenos de entonces

Restablecido Vico de una leve enfermedad, para el 12 de octubre se anuncia el estreno del drama romántico en tres actos y en verso *En el puño de la espada*. Efeméride gloriosa ésta del 12 de octubre de 1875, porque en ella el novel autor dramático don José Echegaray obtiene un triunfo apoteósico y queda reconocido como uno de los más altos valores de la dramaturgia española^[27]. Un crítico famoso por su severidad de juicios escribe al reseñar esta noche gloriosa: «La obra no fue un éxito, fue el discurso de una constante, ininterrumpida, creciente ovación, tal y como no se recuerda en los anales de la escena española. La obra es, desde luego, muy superior a todas las anteriores del mismo autor».

Y la interpretación es también algo nunca visto. Vico arrebató al público y lo pone en pie para ovacionarle largamente en el segundo acto, en el magnífico parlamento de «la retirada», y también en el final de ese mismo acto, momento en que levanta una verdadera tempestad de aplausos.

El primer día de noviembre anuncian los carteles la función a beneficio^[28] de

Vico. El cartel se forma con *En el puño de la espada* y su graciosa parodia *En el puño del bastón*. Vico alcanza un éxito apoteósico: el escenario y el actor quedan cubiertos de coronas de laurel. El propio don José Echegaray regala a Vico una monumental corona y ante el público se la pone al cuello.

Llega el 11 de diciembre, fecha marcada para dar a conocer la obra postuma del duque de Rivas, *El desengaño de un sueño*. La función es solemnísimas. En el teatro, el todo Madrid de los grandes acontecimientos, empezando por el joven rey don Alfonso XII, a quien acompaña su hermana, la ya muy popular infanta doña Isabel (la que luego, para el Madrid del siglo xx, fue *la Chata*). Don Alfonso desea rendir tributo a la jerarquía literaria del autor y sienta a su lado, en el palco regio, a su hijo Gonzalo, ya duque de Rivas.

La obra, según había opinado el propio autor, adolece de bastantes defectos como tal pieza dramática representable; en cambio, en su aspecto literario es considerada, en aquel tiempo, como un verdadero monumento de las letras españolas. Se presenta con gran riqueza de montaje, por lo que se elogia mucho a la empresa. Las decoraciones se estiman magníficas. Teodora Lamadrid y María Álvarez Tubau, en unión de Vico, tienen que salir a saludar ocho veces al final de la obra y diez al terminar el acto tercero. A Vico le lanzan una corona de oro, regalo del viviente duque de Rivas. A las dos actrices mencionadas las cubren materialmente de flores. Cuando el público pide por primera vez el nombre del autor —según es de ritual— el nombre del duque de Rivas es pronunciado por el presidente de la Real Academia Española, instalado en un palco proscenio vecino al que ocupa el rey. El público, como movido por un resorte, se pone en pie y aclama al duque de Rivas, a España, a las letras españolas y al jefe del Estado. El momento es de verdadera exaltación patriótica, quizás la primera que en local cerrado y en presencia del rey Alfonso XII tiene lugar en Madrid. Asiste gran parte de la nobleza y representantes del Gobierno. ¡Hasta de pie en los pasillos se ve a académicos, generales, ex ministros, etcétera!

Muerte y entierro del empresario Felipe Ducazcal

(Esta anécdota no es tal sino por comparación con lo que sería hoy el fallecimiento y posterior entierro de un empresario teatral).

El 15 de octubre falleció en Madrid, a los cuarenta y ocho años de edad, el popularísimo Felipe Ducazcal, que venía siendo empresario del teatro Apolo en las últimas temporadas.

Pocas personalidades alcanzaron en Madrid parigual popularidad que la que logró en su vida Ducazcal. Como casi todos los hombres señeros de su época, se vio mezclado, quizás involuntariamente, en los sucesos políticos. En las Cortes alfonsinas

figuró como diputado. Propietario de periódicos, fue hombre de señalada influencia en los ministerios. Pero sobre todo y ante todo definió su personalidad como verdadero amigo del pueblo y generoso amparador de toda desgracia.

A él se debió la fundación del primer centro obrero que hubo en nuestro país, del cual fue sostenedor y presidente. No es, pues, extraño que a su inesperado fallecimiento siguiese un verdadero duelo general en la capital de España.

El día de su muerte cerraron todos los teatros de Madrid. El Apolo permaneció clausurado durante tres días.

El entierro constituyó una manifestación de duelo como jamás se había visto en la Villa y Corte. En la presidencia figuraban confundidas la aristocracia de la sangre, del dinero, de la literatura, de la escena, con auténticas representaciones de la más significada democracia madrileña.

Madrid entero testimonió a Ricardo Ducazcal, hijo del finado, su sincera tristeza, y fue tal la afluencia de gente que acudió al entierro, que frente al teatro Apolo estuvo a punto de volcar el coche funerario, y repetidamente en el trayecto que recorrió se registraron carreras, atropellos, desmayos... Sobre todo porque la autoridad brilló por su ausencia en un acto en que no era difícil prever que había de concentrar en tumulto al siempre poco disciplinado pueblo de Madrid. No faltaron tampoco incidentes de carácter político, pues al pasar el cadáver bajo el arco del 7 de julio que da entrada a la plaza Mayor, la banda del regimiento de Veteranos Nacionales tocó el himno de Riego, que unos acogieron con entusiasmo y otros con silbidos y protestas. Al llegar a la plaza de Antón Martín, los bueyes de una carreta se asustaron y echaron a correr, atropellando a varias personas —entre ellas, a una señora, que quedó medio aplastada—, disolviendo a la presidencia, que ya no pudo reunirse de nuevo hasta las mismas puertas del cementerio, que hubo de cerrar para impedir que el público hollase las tumbas. Pasaron de setecientos los coches que formaban el cortejo, y fue tal la afluencia de madrileños, que habiéndose iniciado el entierro a las dos de la tarde, hasta las seis no quedó en tierra santa el cadáver de aquel madrileño de pro.

«La verbena de la Paloma»

Al ocupar la plataforma directorial don Tomás Bretón la noche del estreno, y mientras los profesores de la orquesta se prevenían para comenzar el prelude, el gran músico español, un tanto afectado por el ambiente de expectación que ostensiblemente reinaba en la sala —desde cinco días antes del estreno no quedaba por vender ni una entrada—, se volvió al primer violín y le dijo:

—Vamos a ver qué pasa. ¡Me parece que esta vez me he equivocado!

La frase se hizo célebre y fue objeto durante bastante tiempo de muchos

comentarios. Uno de ellos se atribuye al jocundo autor cómico Enrique García Álvarez. Parece que, comentando los continuos desaciertos de Bretón en las sucesivas obras del «género chico» a las que hubo de poner música, dijo:

—No, si don Tomás es un hombre que se conoce a sí mismo. La única vez que acertó fue en *La verbena*, y para eso ya dijo él que «se había equivocado».

De «Chispero». (Reventadores y alabarderos)

Transcripción:... aquella pésima costumbre de los pateos tuvo su origen primario en los excesos de la «cía». Esto de la «cía» era una costumbre teatral importada. En realidad, cuando empezó a dejar sentir sus efectos en los teatros de Madrid (los del «género chico») ya estaba enraizada en los grandes coliseos europeos, vinculada al género operístico. En efecto, la vanidad y la rivalidad de los artistas de ópera había establecido la costumbre de distribuir unas localidades entre sus incondicionales a fin de «romper el hielo» durante sus actuaciones, aplaudiendo ruidosamente en los pasajes que los propios artistas señalaban. Del libre albedrío de los cantantes pasó la costumbre a las empresas, ganosas de dar realce a sus divos, muchas veces para luchar contra la competencia de otros famosos artistas. Es de justicia también señalar que en las funciones de ópera, la mayoría del público de abono, las enjoyadas damas y los galanes caballeros muy puestos de frac, se mostraba poco propicia a significarse con muestras de aprobación tales como los aplausos, que reputaban de verdadero «mal tono». Ellos pagaban, y con pagar no tenían por qué adscribirse a ningún género de manifestaciones de entusiasmo como no lo sintiera hasta el punto del enardecimiento, capaz de hacer olvidar la «compostura». En cambio, resultaba de muy buen tono el juntar las enguantadas manos, aplaudiendo sin hacer ruido en tal o cual momento, y siempre en aquellos en que el «claquer» se rompía las suyas a fuerza de batirlas. Tal ruido era interpretado por la gente de alcurnia como una especie de servidumbre, un homenaje propio de vasallos. De ahí que se titulase «alabarderos» (guardias de Corps) a los que integraban la «cía» de los teatros.

Un mal comienzo

El día en que el joven Enrique Chicote le dijo a su padre que quería ser actor, éste le contó el siguiente sucedido:

«Ya desde muy chiquitín te llevábamos al teatro los domingos por la tarde, porque

no teníamos con quién dejarte. Una tarde, durante la representación de *Los polvos de la madre Celestina*, te dio por llorar desconsoladamente. Al principio de tu llantina el público se contentaba con mirarte indignado, y lanzaba algún ¡chist! furioso; pero como seguías empeñado en alborotar y no dejabas escuchar la comedia, y cuanto más te mandaban callar más arreciaba tu llanto, el escándalo fue memorable: pateos, silbidos, voces de “¡fuera!”, “¡que lo echen!”. Un espectador animal gritó: “¡Que se sienten encima!”. Tuvimos que abandonar el teatro. En resumen, que te dieron una grita formidable; te gritaron, y todavía no eras actor. Si cuando estabas en mantillas te dieron una grita feroz, figúrate la que te van a dar ahora que tienes bigote».

El trágico y el rey

El rey de Portugal, don Carlos, en una función de beneficio, como admiraba muy sinceramente al gran trágico italiano Ernesto Rossi, le hizo el valioso obsequio de un magnífico reloj de oro de bolsillo, y le rogó que lo usara siempre hasta el día de su muerte.

Así lo prometió Rossi. Un mal día no sonaron las campanitas del reloj; lo sacó el actor italiano para ver la hora y vio con sorpresa que aquel magnífico reloj, por primera vez, estaba parado. A los pocos minutos el telégrafo llevó a Italia la noticia del asesinato del rey de Portugal.

Rossi, dolorosamente sorprendido, cotejó su reloj: comprobó más tarde que el rey había sido asesinado precisamente a la hora en que había dejado de funcionar su maquinaria.

Los mejores relojeros intentaron inútilmente reparar el reloj, que siguió marcando siempre la hora en que dejó de existir el rey de Portugal.

Un poeta improvisador

Ricardo de la Vega, el autor del libro de *La verbena de la Paloma*, gozaba merecida fama de fácil improvisador. En los últimos años del siglo pasado, con motivo de la pérdida de las colonias, estuvo muy en candelero el nombre del diputado autonomista don Rafael María de Labra, orador un tanto difuso y soporífero. Los hijos de Ricardo de la Vega, que todos los días oían hablar de aquel señor del que muy poco sabían, preguntaron a su padre en el almuerzo familiar:

—Dinos, papá, ¿quién es Labra?

Y el sainetero, sin dejar de atender al plato, respondió:

*Es un amigo querido
a quien jamás he podido
entender una palabra.*

Hombre precavido

De Tomás Luceño, hábil adaptador de muchas obras del teatro clásico español, se decía que con la más grave seriedad, tenía ocurrencias ingeniosísimas, que dichas en los cafés o en los saloncillos de los teatros acababan por ser de dominio público.

Socarrón como era, tomaba las cosas y costumbres triviales al pie de la letra, transformando el respeto en comicidad.

En la antesala de su casa tenía una bandeja llena de billetes del tranvía, y cuando alguien le preguntaba si era que coleccionaba billetes capicúas —costumbre de la época— respondía con gran seriedad:

—No, señor; pero como en los tranvías se exige que cada viajero conserve su billete, los tengo ahí por si algún día me los piden.

El arte es sagrado

Ambroise Thomas nace en Metz el 5 de agosto de 1811 y muere el 12 de febrero de 1896 en París. Hijo de un músico, aprende muy pronto a tocar el violín. Ingresó en 1828 en el Conservatorio de la capital francesa, estudia en él y en 1832 consigue el Grand Prix de Rome. Autor de muchas óperas, siempre de éxito creciente, culmina su trayectoria en *Hamlet* (1868).

Posee en Argenteuil una hermosa casa de campo, convertida en museo por la cantidad y calidad de las obras de arte y de las preciosas curiosidades allí almacenadas. Thomas está en París cuando el avance de los prusianos —1870—, y no tiene tiempo de poner a buen recaudo sus tesoros. Llega el ejército invasor. Es sitiado París, y el ilustre músico se despidió in mente de lo que más quiere, sus amados «cachivaches artísticos», su finca ha quedado en poder del enemigo.

Ambroise Tilomas conmueve a todos sus amigos al contarles, como si lo hubiera presenciado, que los prusianos han saqueado su casa, destrozándola después. ¡Qué lejos de la verdad se halla el ilustre músico!

¿Qué ha sucedido? Helo aquí.

En uno de los primeros días del sitio se presenta un joven oficial de Estado Mayor en casa de Ambroise Thomas y pregunta al guarda de la finca quién vive en ella.

—Vivir, ahora no vive nadie —contesta el guarda, más muerto que vivo—; la finca es de monsieur Ambroise Thomas.

—¿El compositor? —pregunta el oficial.

—Sí, señor —responde el asustado cancerbero.

El oficial permanece indeciso un momento; pide un yeso, escribe en alemán unas cuantas líneas sobre la puerta de entrada, saca después de un precioso tarjetero una tarjeta, la desliza por debajo de la puerta y se marcha sin hablar una sola palabra.

Mientras todas las demás casas de la población fueron ocupadas, la de Ambroise Thomas permanece solitaria. Pasan quince días, y la guarnición cambia, es reemplazada por otra, pero los oficiales que acuden a la casa de campo se alejan después de haber leído la inscripción escrita en alemán sobre la puerta.

Aquello supera los límites de lo prodigioso.

Inmediatamente después de firmarse el armisticio, corre Thomas a Argenteuil, temeroso de hallar su casa en ruinas.

Está intacta; sobre la puerta se lee, en alemán: «Respetad este museo de propiedad particular. ¡El arte es sagrado!». Y debajo de la puerta encuentra la tarjeta del oficial enemigo. En ella se lee: «Meyerbeer, hijo».

Fuerza armada a la vista

El autor Santiesteban, cuyo nombre ya ha figurado en este anecdotario, había sido granadero del sexto batallón de la Milicia Nacional. Se hallaba de guardia en la puerta de la Dirección de la Deuda Pública y observó que se acercaba por la misma calle su novia acompañada por su mamá. Gritó Santiesteban con toda la fuerza de sus pulmones:

—¡Cabo de guardia! ¡Fuerza armada! Inmediatamente se formó la guardia. Pasaron por delante de ella la madre y la hija, sonrieron con cariño al granadero Santiesteban y desaparecieron calle arriba. El cabo miró hacia un lado y otro de la calle y preguntó al futuro autor teatral: —Pero ¿qué fuerza armada es la que usted ha visto?

—¡Hombre —contestó Santiesteban—, esa que ha pasado es mi futura suegra! ¿Le parece a usted poca fuerza armada?

Suripanta

En algunas ocasiones se colabora involuntariamente al enriquecimiento del idioma, y por los caminos más impensados. Así ocurrió al estrenarse en Madrid una obrita disparatada, de puro pasatiempo revisteril, que gozó en su tiempo de una celebridad pasajera y que se titulaba *El joven Telémaco*.

Como lo único que se pretendía era llegar a la diversión a toda costa y sin reparar en medios, al autor, Eusebio Blasco, se le ocurrió incluir, en uno de los números musicales, un coro cantado en un griego totalmente imaginario y fácil de asimilar por las señoritas del conjunto.

Y en medio de ese texto en caprichoso griego aparecía la palabra *suripanta*, que ni el mismo autor sabía lo que quería decir.

Pero *El joven Telémaco* armó tal alboroto en el Madrid de entonces, que la palabra *suripanta* fue repitiéndose, saltó a la calle, entró en los cafés, en los círculos y casinos y penetró hasta en los domicilios particulares.

Nadie sabía qué era lo que significaba, pero todo el mundo la repetía porque le había hecho gracia y porque no le faltaba eufonía.

Y como a alguien había que adjudicársela, desde el estreno de *El joven Telémaco* las señoritas del conjunto fueron conocidas por las suripantas, y, después, por extensión, se bautizó con ese mismo nombre a todas las artistas pertenecientes a los coros de las compañías líricas y revisteriles.

Y así, de un griego imaginario, saltó del escenario a la calle la palabra *suripanta* para hacerse de curso legal por lo menos durante una larga época, y aún hoy se sigue utilizando, aunque ya el vocablo ha perdido viabilidad al desaparecer la obra donde nació en medio de una serie de disparates.

El Diccionario de uso del español, de María Moliner, registra el vocablo:

«*suripanta* (fem). 1. (Se encuentra en la letra de un coro teatral del siglo XIX, pero se desconoce si es un uso caprichoso del autor o si existía ya antes). Corista de teatro. 2. (n. calif.). Mujer despreciable. 3. Mujer de vida alegre».

De Eugenio Sellés

Eugenio Sellés y Ángel, marqués de Gerona, autor dramático de éxito, hijo de un magistrado, estudió Leyes, ejerció de abogado y entró en el periodismo. Cultivó el teatro siguiendo las huellas de Echegaray, que le alentó en su carrera.

Entre sus obras mejor acogidas por el público se señalan siempre *La torre de*

Talavera (1877) y *El nudo gordiano* (1878).

En la tertulia del saloncillo del teatro español, de Madrid, el autor de *El nudo gordiano* escuchaba a un cómico de última categoría, que estaba diciendo: —Yo habría hecho una gran carrera si mi maldita timidez, mi exagerada modestia...

—Perdón —interrumpió Sellés—. Por favor, no maltrate a los ausentes.

«Juan José»

El gran periodista Mariano de Cavia sintió siempre un entrañable afecto por Joaquín Dicenta. Y fue uno de los que más hondamente llegó a comprender *Juan José*. Tanto que la noche de su estreno, terminado éste, esperó a que ese público ceremonioso que acostumbra a pasar de la sala al saloncillo para no dejar tranquilo al autor a fuerza de abrazos, de felicitaciones y de meterse con alguien, y cuando Dicenta se quedó solo con los intérpretes de su drama, pasó al escenario.

Se abrazó a Joaquín y estuvo un largo rato sin decir ni una sola palabra. Con el abrazo que le había dado iba entera su opinión sobre la obra, su afecto y su admiración.

Pero Joaquín Dicenta quiso saber, en palabras, qué le había parecido a Mariano de Cavia *Juan José*. Y se lo preguntó.

Mariano de Cavia, que echó su cuarto a espadas como crítico taurino con el seudónimo de *Sobaquillo*, y fue uno de los mejores, pensó un momento la respuesta y no halló mejores ni más exactas palabras para expresar no sólo su admiración sino también la seguridad de lo que de su propia entraña había puesto Dicenta en *Juan José*, le contestó con muy pocas palabras. En una sola frase en la que se retrataba no sólo el pensamiento sino también las costumbres de Joaquín Dicenta. Le dijo:

—¿Que qué me ha parecido? ¡Esa taberna de *Juan José* la has bebido, Joaquín, la has bebido!

Actor sin subir al escenario

De todos es conocida la fama del periodista, historiador, novelista, político conservador opuesto a las ideas liberales y democráticas proclamadas por la revolución, don Antonio Cánovas del Castillo, que llegó al poder, a la presidencia del Gobierno, cuando la restauración borbónica de 1874. Su etapa de hombre público coincidió con la moda de ridiculizar a los políticos en los escenarios del género

frívolo. Los actores cómicos se vestían como los políticos, se caracterizaban como ellos, hablaban como ellos, exagerando, como es natural, sus defectos.

Parece ser que a algunos de los ridiculizados, entre ellos Cánovas, esto les hacía mucha gracia y acudían a los teatrillos del género ínfimo a presenciar las representaciones, y supongo maliciosamente que a presenciar las abundantes carnes de las succulentas vedettes de entonces. El caso es que el simpático malagueño Cánovas cuando llegaba al teatro preguntaba a los porteros:

—¿He salido ya a escena?

CAPÍTULO V

DE LA EDAD CONTEMPORÁNEA (SIGLO XX)

Los pateos

Hace un siglo estaba extendidísima en España, sobre todo en Madrid, la costumbre del pateeo. Los había terribles. Era el modo de manifestar el desagrado que provocaba la obra y solía producirse el día del estreno, aunque ni cómicos ni autores estaban seguros de que no pudiera surgir cualquier otro día. En algunas ocasiones no se debía a la mala calidad del espectáculo sino a «turbias intrigas». En cualquier caso, era algo que producía pánico.

Tal como se desarrollan ahora (1997) los estrenos, es difícil hacerse una idea de lo que debía de ser aquello. Yo he llegado a conocer algunos, como actor y como espectador, en los años cuarenta y cincuenta, exclusivamente en obras de Enrique Jardiel Poncela, pero allí influían, aparte de batallitas entre empresarios, razones políticas.

En 1908, poco más o menos, no he podido comprobar la fecha, se organizó, según recordó el actor Enrique Chicote^[29], *La liga de la alpargata*, para protestar de la carestía del calzado.

Todo el mundo tenía que utilizar la paupérrima alpargata, incluso con el traje de etiqueta. Pero también en los escenarios, para no significarse como contrario a la democrática protesta. Los actores salían a escena en las mismas condiciones, calzando alpargatas aunque vistieran chaqué.

Pues bien —ejemplo de la influencia social del teatro en aquellos tiempos—, una de las razones de que fracasara el movimiento de *La liga de la alpargata* fue que en los estrenos no se podía meter ruido con los pies; el de los bastones no era suficiente.

Del autor teatral humorístico Enrique García Álvarez

García Álvarez era un hombre capaz de estarse semanas enteras en la cama, donde escribía, comía y hasta recibía las visitas. Es conocida de todos aquella decisión suya de que estando en obras la casa en que vivía, no quiso abandonar su piso y se pasó todo el tiempo sin salir del lecho. Y hasta un día recibió la visita de un novel que le llegaba recomendado para leerle una obra. García Álvarez le ordenó que se sentara al lado de la cama, para escuchar mejor. Al poco rato le dijo que se sentara sobre el lecho porque así estaría más cerca, y no habían pasado diez minutos cuando le invitó:

—Tumbese en la cama, porque así estará mucho más a gusto y le saldrá mejor la lectura.

Al cabo de un rato entró la criada y los encontró a los dos durmiendo y con las cuartillas esparcidas sobre la cama.

Del mismo autor

Durante las obras de la casa en que vivía, y a consecuencia de ellas, pilló casi una pulmonía —enfermedad característica del Madrid de entonces, muy comentada por los viajeros— que le puso a punto de morir asfixiado. Cuando peor se encontraba, empezó a gritar a los que estaban esperando la crisis de la enfermedad:

—¡No puedo más! ¡Me ahogo! ¡Abridme las ventanas!

Todos se abalanzaron sobre las ventanas de la habitación y las abrieron de par en par. Y entonces García Álvarez, en un arranque de lo que hoy llamaríamos humor negro, gritó:

—¡Ésas no! ¡Las de la nariz!

(Esto, verdadero o falso, pasó a constituir el final de uno de los actos de la «astracanada» *Fúcar XXI*, celebradísima en su tiempo).

«Manon»

Había en el cuadro artístico del Real buenos segundones, como el barítono Rossi Morelli y los tenores Taccani y Humberto Macnez. Este último cantaba muchas veces en el regio coliseo. No andaba mal de voz ni de «escuela», pero si el exigente público recordaba a los otros —Aselmi, Lauri Volpi, Schipa— perdía mucho. Una noche repusieron *Manon* y Macnez la cantó con Genoveva Vix, bellísima tiple francesa. La Vix, cantante de primera fila, contaba por su voz —y por su morfología— con

infinitos admiradores. Se decía que en uno de sus ensayos de *Salomé* —ópera con la que obtuvo un gran éxito en el Real—, don Alfonso XIII presenciaba el ensayo desde su palquillo particular. Y llamó a la Vix para felicitarla. Se habló de que la postura y la simpatía de nuestro monarca, siempre tan campechano, causó impacto en la linda tiple ultrapirenaica. Que no era precisamente «un ruiseñor cantando dentro de un elefante» —como dijo un crítico de Marieta Alboni—, «sino un ruiseñor cantando dentro de una gacela». ¿Hubo romance entre don Alfonso y Genoveva? Que otro ponga la mano en el fuego.

La Vix no había estudiado bien la partitura de *Manon* en la lengua de Mussolini. Y mientras Humberto Macnez la cantó en italiano, ella la gorjeó en el idioma de su paisano Moliere. Aquello tuvo miga. Resultaron divertidos sus dúos políglotas.

Que el público celebró en grande. ¡Una *Manon* bilingüe!

No se escuchan estas cosas con frecuencia.

Un tal Jeremías Cerdá

Jeremías Cerdá trabajaba de bracero en un pueblo de la provincia de Alicante. Entre sus tareas —cavando cornijales, labrando con una mula— cantaba jotas y aires de la región. El dueño de la finca se entusiasmó escuchándole. Cerdá poseía una voz de tenor portentosa. Había en el pueblo una compañía de aficionados al arte de Talía que representó *Marina*, tan en boga entonces.

Jeremías Cerdá, que se la sabía de memoria, actuó una noche como tenor y armó la tremolina. Su enorme éxito repercutió fuera del área local. Cerdá era un hombre casado, padre de dos hijos. Un paisano suyo pintor —buen copista del Museo del Prado— se lo llevó a Madrid. ¡Había que ganar dinero en seguida, al disponer de semejante joya en la garganta!

El pintor era muy amigo de Cereceda, empresario del teatro Price. Le presentó a Cerdá. Cereceda le oyó cantar, y le hizo debutar en *Marina*. Su éxito al cantar la ópera de Arrieta y Camprodón fue enorme. Veinte noches cantó Cerdá *Marina*, con imponentes llenazos, entre ¡bravos! y ovaciones atronadoras. La prensa publicó su retrato, le sometió a interrogatorios y le apodó el «tenor cañón». Cerdá se hizo popular en Madrid. Esto sucedía en los primeros años del siglo. Arniches y Chapí —que le probó al piano antes de su debut— quedaron asombrados. Jeremías poseía una voz excepcional de tenor: dulce, potente, viril, muy bien timbrada. Se colegía de todo esto que llegaría a la cúspide.

Pero se truncó su magnífica carrera en la última *Marina* que cantó. Obligado por el delirio del público, hubo noche en que repitió por diez veces la «salida». Aquellos abusos, sin tener la voz «educada» aún, trajeron la catástrofe. Se quedó afónico. Y

tuvo que suspender sus actuaciones.

A los pocos meses recuperó la voz. Pero a Cerdá le entró el complejo del pánico, el moderno «miedo escénico», el antiguo «estar huido». Y no quería salir nuevamente a las tablas. Se dedicó a dar recitales íntimos. En uno de ellos, en la casa de don Eduardo Dato, le pagaron espléndidamente, al quedar encantados de su voz. Se hallaba bien de dinero —el sueño de toda su vida— y se fue a Milán, que era la gran lonja de contratación de los cantantes. Allí un empresario, después de oírle, le contrató para una turné por las provincias italianas. Cantaría *Tosca* y *Rigoletto*, que Cerdá sabía bien. Pero a la hora de la verdad se «rajó». Volvió a surgirle el «miedo escénico» y quiso rescindir el contrato. Temía que le fallara la voz en escena, como le había ocurrido en Price. El empresario, enamorado de la voz de Cerdá, le disuadió al punto. Y le hizo la proposición siguiente:

—Usted se viene conmigo a la turné, yo le pago lo estipulado sin que salga a escena. Bastará que en la habitación de la fonda me cante usted para mí solo el *O Paradisso*.

Cerdá aceptó y cubrió aquella temporada italiana cantándole íntimamente al platónico empresario.

Epílogo de lo anterior

Ya en Madrid, Cerdá se defiende cantando en las iglesias, en alguna reunión particular, entrando de partiquino^[30] en el regio coliseo. Don Eduardo Dato, que le estimaba mucho —en su casa daba algunos recitales—, cuando subió al poder le proporcionó un buen enchufe: le nombró conserje del Museo Antropológico.

Del premio Nobel don Jacinto Benavente

Un día se encontraron en una acera de Madrid, uno frente a otro, Jacinto Benavente y José María Carretero, más conocido por su seudónimo de *El Caballero Audaz*, gran corpachón, metro noventa de estatura y espadachín conocido por sus varios duelos, que dijo, contemplando al gran dramaturgo, pequeño, delgado, barba cuidada y fama de afeminado:

—Yo no cedo el paso a maricones.

—Pues yo sí —replicó Benavente, y bajó de la acera.

(Era yo niño cuando oí referir esta anécdota por primera vez, y ya entonces me pareció que era falsa).

De la gran doña María Guerrero y la gran Pastora Imperio

En un festival benéfico actúan la eminentísima actriz doña María Guerrero y la célebre y popularísima bailaora Pastora Imperio.

Al terminar la genial bailaora su actuación, es felicitada por la Guerrero, que le pregunta si se ha cansado mucho.

Pastora le responde algo que ha quedado en los anales:

—¡Caye usted! ¡Con lo que el público nos hase repetí! Ustés, las cómicas, salen, hablan lo suyo y se van descansás; pero nosotras, las artistas...

La extremaunción

Dormitorio de Tomás Luceño. Un sacerdote está administrándole la extremaunción. Aún faltan algunos años para que le llegue la muerte, pero está tan en riesgo de adelantar el fatal acontecimiento, que su mujer, extremadamente temerosa de Dios, ha avisado al sacerdote.

Junto a la desconsolada esposa, advierte Luceño la presencia de un amigo a quien no veía desde tiempo atrás. Le saluda afectuosamente:

—¡No sabe cómo le agradezco su visita! Perdone que no le atienda como usted se merece, pero con su permiso, voy a entrar en el período agónico. Disculpe también que no le diga si gusta, pero el señor cura no ha traído más que para mí.

Benavente y Baroja

Se hallaba una tarde don Jacinto Benavente en su tertulia del café El Gato Negro, cuando se presentó Pío Baroja en la reunión.

Fue a sentarse en el diván junto al autor de *Los intereses creados*, y precisamente

encima del sombrero de fieltro de don Jacinto, chafándolo como un acordeón.

Cuentan que Benavente le dijo:

—Oiga, Pío, ha confundido usted mi sombrero con la gramática.

Benavente y Valle-Inclán

Otra tarde en la misma tertulia.

Benavente hace grandes elogios de Valle-Inclán, del que dice que es uno de los más valiosos escritores que tiene España.

—Pues don Ramón —le interrumpe uno de los contertulios— no opina lo mismo de usted.

Replica inmediatamente con su agudeza habitual el peligroso don Jacinto:

—A lo mejor estamos equivocados los dos.

Beneficios editoriales

El autor Salvador María Granés tenía fama de ser más ingenioso en la vida real que en sus comedias; y a juzgar por lo que ha conservado la tradición oral, y en muchos casos escrita por los recopiladores, era fama muy merecida. Siempre que tenía ocasión, no se privaba de decir a cualquiera de sus colegas:

—Pídele mil pesetas a tu editor, no se las pagues nunca, y todavía gana.

Tan convencido estaba de ello, que un día le escribió al suyo la siguiente carta.

«Mi “conocido” editor: Le ruego que entregue a la dadora de la presente doscientas cincuenta pesetas de las tres mil que le debo».

Y afirmaba que el editor se las envió.

Cuestión de olores

El olvido ha borrado los nombres de los protagonistas de esta anécdota. En escena, la primera actriz, en su personaje de la esposa adúltera, al oír los pasos de su marido se apresura a arrojar a la chimenea la carta de su amante, que acaba de leer y aún

conserva en sus manos. Pero al advertir la actriz que, por un error, el fuego está apagado en vez de encendido, como debía estar, decide romper el papel en pedazos y tirarlo al suelo.

Entra el marido en escena. Debe de dar la impresión de sospechar algo y decir:

—¡Aquí huele a papel quemado!

Pero al observar que la chimenea está apagada y ver la carta destrozada en el suelo, comprende lo que ha sucedido y cree salir del apuro diciendo:

—¡Aquí huele a papel roto!

Una de tartamudos

Una tarde el gran actor Francisco Morano, cuyo mal genio era tan conocido como su arte, ocupó la única mesa que quedaba libre en la terraza de un café. Para que nadie se sentase en las dos sillas que estaban sin ocupar, dio la vuelta a una de ellas y la puso sobre la otra. Pero a pesar de esta precaución, llegó un señor que, sin decir palabra, puso las sillas en su posición normal, se sentó y llamó al camarero.

—Ca-ma-ma-re-re-ro, sír-sírva-va-me un ver-ver-mut.

Iracundo, fruncido el entrecejo, ordenó inmediatamente Morano:

—A mí trá-trá-tráiga-ga-me lo mis-mismo.

El desconocido le fulminó con la mirada y en tono de reproche le dijo:

—So-soy tar-tar-tamu-mudo.

—Y yo tam-también lo so-soy —respondió el actor.

—Us-usted no lo es. Yo le co-co-conozco bi-bien, se-se-ñor Mo-morano, y en esce-cena us-us-ted no tar-tar-ta-mu-mudea.

—No tar-ta-ta-mu-mudeo porque en el te-teatro ten-tengo que disi-si-mu-mular.

A real la entrada

Enrique Chicote y la genial y popularísima actriz cómica Loreto Prado con su familia, en los comienzos de su fructífera carrera como pareja artística, aunque no tenían todavía mucho dinero, decidieron irse a un balneario de lujo a «tomar las aguas».

En el viaje tuvieron un accidente del que Chicote salió muy mal librado. Llevaron al cómico a la magnífica cama de una suntuosa habitación, la que ocupaba siempre la infanta Isabel. A pesar de su desgracia, Chicote estaba satisfecho de que su cuerpo

reposara donde tantas veces lo había hecho la simpática Chata, entre sábanas de Holanda.

Lo primero que hizo el médico del balneario fue reconocerle, y como se había corrido entre los agüistas la noticia del accidente, llevados por la curiosidad, rodeaban la cama mientras el doctor llevaba a cabo el reconocimiento. Y allí estaba el cómico Enrique Chicote luciendo todo lo que Dios le dio ante el distinguido y convaleciente público. Una señora, guiada por el interés, empuñaba sus impertinentes. Pero un señor con malas pulgas exclamó:

—¡Que pongan a real la entrada! No quiero ver visiones.

Y tras lanzar al cómico una mirada de indignación, hizo un mutis digno de aplauso.

Sigue la cura de reposo en el balneario

Una joven agüista, monísima, fue encargada de solicitar a Enrique Chicote, ante la sorpresa del actor, que cantase una misa. El verano anterior habían deseado llevar a un tenor de fama que pidió doscientas pesetas por aquel servicio. ¡Doscientas pesetas!, en aquella época una suma cuantiosa. Y el muy grosero, que debía de estar borracho, añadió:

—Por doscientas pesetas se la canto y se la bailo.

Por lo visto era un hereje. Pero Chicote no sabía qué decir ni qué hacer. Él no era cantante y tenía una voz más bien desagradable. Pero las señoritas de la comisión, sin dejarle replicar, echaron a correr locas de alegría, porque aquel tenor iba a cantar en la misa.

Chicote se preguntaba: pero ¿de dónde habrán sacado estas señoras esa atrocidad? Una camarera se lo explicó. Un pollo que estaba tomando las aguas les había hecho creer que Chicote era un gran tenor.

—Mire usted, aquel que pasea por el parque.

¡Ah, canalla! Era Rodríguez, un resentido autor al que Chicote había rechazado una comedia y, como venganza, había tramado aquel enredo del tenor y de la misa. En aquellos tiempos negarse a estrenar una obra era el origen de un odio inveterado. Creo que en éstos también, pero los autores frustrados se guardan —o nos guardamos — más en secreto la frustración.

Chicote estaba desesperado y, por fin, tomó una decisión heroica. Rogó a las señoras de la comisión y a los demás bañistas que acudieran a la sala de fiestas. Se puso de acuerdo con el pianista y cuando el salón estuvo lleno se dirigió a la asamblea.

—Señoras, señoritas y distinguidos enfermos: he pensado que ya que tienen

ustedes tanto interés en que yo cante en la festividad religiosa, es muy conveniente darles a ustedes una muestra de mis condiciones para el bel canto. Maestro: música.

El público, impaciente, esperaba el inefable momento de oír a un tenor maravilloso. Preludió el profesor y con su desagradable voz empezó a cantar Chicote:

¡Ay, mi Felipín!
¡Ay, mi Paz, mi Paz!
Yo te quiero mucho.
Yo te quiero más.

Y al mismo tiempo bailoteaba desplazándose de un lado a otro. Los bañistas, repuestos de la sorpresa, reían como descosidos y las señoras de la comisión se miraban unas a otras alarmadas. Pero al fin se contagiaron de los demás, y Chicote tuvo un éxito cómico extraordinario. Cuando le pareció que el efecto estaba logrado, dijo:

—Comprenderán ustedes que con esta voz no se pueden cantar motetes. El pollo Rodríguez, que está ahí sentado, ha querido gastarles a ustedes una broma pesada.

Un pésame

Llevaba Enrique Chicote unos minutos cumpliendo con el penoso deber de dar el pésame a la magnífica cantante Lucrecia Arana, cuya madre había fallecido, cuando entró el joven Rodríguez, el feroz autor novel. La sala, a media luz, estaba llena de amigos y compañeros. El tenaz Rodríguez soltó a la Arana las vulgaridades propias del caso y buscó con la mirada dónde sentarse.

En un rincón vio una silla dorada, tapizada de seda azul, que parecía apartada de la circulación.

La cogió el imperturbable Rodríguez y se sentó al lado de Lucrecia. No hizo más que sentarse y empezó a sonar una jota brillante y alegre.

Todos se quedaron con la boca abierta, pues nadie se explicaba de dónde procedía la musiquilla. Las caras tristes se tornaban alegres; todos se esforzaban en no soltar la carcajada en momentos de tanta aflicción. Por fin, la Arana le dijo al impenitente Rodríguez:

—El de la música es usted. Haga el favor de levantarse.

El hombre, azorado, se levantó y al instante cesó la música.

En una función a su beneficio, un admirador había regalado a Lucrecia Arana la sillita, que tenía la particularidad de que al sentarse en ella sonaba una caja de música oculta en el asiento. Al retirarse del velatorio el cómico Chicote le dijo al novel Rodríguez, recordando la aventura del balneario: —Lo que nos ha hecho usted reír.

¡Toma motete!

Una obra con brindis

Reproduzco un texto:

«En aquella temporada, Rafael Gómez *el Gallo*, el torero genial y desigual, habíale brindado la muerte de un toro a María Guerrero, que, a fuer de buena española, era muy aficionada a la fiesta nacional y acudía siempre a ella ataviada con la clásica mantilla de las majas. Tan prodigiosa fue la faena del gitano, que en boca de los aficionados y pasando de unos a otros, quedó como ejemplo, y a ella se refieren aún, diciendo: la faena del Gallo a aquel toro de la Guerrero. Quedó aquello. Pues bien, cuando Jacinto Benavente le llevó *La Malquerida* —y andaban en la casa buscando una obra de gran éxito—, consciente el autor de lo que le había salido, le entregó el manuscrito diciéndole graciosamente: “¡Se la brindo a usted, María, como el toro del Gallo!”.

»Podemos decir ahora, al recordar, que la faena más grande de María Guerrero, primera espada de nuestros circos dramáticos, fue... con un toro de Benavente»^[31].

Una peluca calva

En el saloncillo del teatro de la Princesa se comentaba, achacándolo a excesiva vanidad personal, el caso del actor Felipe Carsí, ya muy viejo y totalmente calvo, que se pintaba para salir a escena, en un personaje que era calvo como él, una línea en la frente para darle al público la impresión engañosa de que su calvicie era fingida y obedecía no al implacable paso de los años o a una tardía alopecia, sino a necesidades del personaje y a la habilidad del peluquero teatral.

Reían todos los reunidos en el saloncillo, entre ellos María Guerrero, que comentó:

—¡Pobre don Felipito! ¿A quién querrá engañar? ¿A sí mismo? La juventud se siente y no se exhibe, y la vejez, cuando llega, mal puede aliviarla una apariencia contraria.

Valle en el Ateneo

Le había llevado Valle-Inclán a Galdós —asesor literario del teatro español— una obra dramática titulada *El embrujado*. Y don Benito se la devolvió porque «no era teatral». Don Ramón, para contestarle, pidió la tribuna del Ateneo. ¡Y se armó un zafarrancho! De una parte, la juventud, toda valleinclanista. Y de otra, la madurez ferviente galdosiana. Gritos, imprecaciones, vivas, mueras..., ¡la reoca en Bultaco! Una auténtica marimorena con golpes al final. El salón de actos del Ateneo parecía el tendido de sol de una plaza de toros. Don Ramón, en la tribuna, impasible y sonriente, esperaba que cesara el tumulto para hablar. No le dejaban. Había un fulano en la primera fila que tosía intencionadamente. Don Ramón expresó:

—¡Vamoz a ver zi acaba ya eze de la toz ferinal!

Por fin se hizo un poco de silencio, y Valle-Inclán, con voz chillona e incisiva, empezó, tras de los saludos de ritual a la concurrencia (que llenaba la sala):

—Nuestro teatro poético muere abrumado por ripios de un Villaespesa o un Marquina, que se han nutrido a la vez de los ripios de los clásicos, Zorrilla con preferencia, si es que se puede llamar clásico a este pobre hombre. —Gritos y jaleo—. El lamentable resultado de todo esto ha sido la creación de un teatro endeble que se cae por su base. Yo quiero que mis obras respondan a la acción. Que lleven al escenario la vida y la poesía. Pero los cómicos, nuestros cómicos, los asesores literarios como Galdós, no pueden acostumbrarse a estas cosas. La lucha con ellos es inútil. ¡Son muy bestias! —Otra tremolina de gritos, entre las ovaciones de los valleinclanistas, fenomenal.

Pero el tumulto subió de punto cuando el ínclito don Ramón llamó a Galdós «novelista de camilla y brasero». Se despachó a gusto y dijo todo lo que quería decir. Los galdosianos quisieron agredirle, pero allí estaban los jóvenes —con los puños más contundentes, todos valleinclanistas— para protegerle. Entre un escándalo mayúsculo, aquello se convirtió en nuevo campo de Agramante. Y le dimos convoy a don Ramón —como hubiera dicho él— hasta su casa, dejándole allí indemne^[32].

De Francisco Morano

En mi infancia escuché decir a los cómicos y cómicas que habían alcanzado a verle actuar en los escenarios que Francisco Morano fue el más grande actor de su generación, la de comienzos de este siglo.

Entre sus varios y ostensibles defectos, o características personales, tenía la intemperancia. Esto le llevaba a no transigir con las desatenciones del público y en más de una ocasión con los espectadores que no guardaban la debida compostura después de levantarse el telón.

Recuerda el escritor Diego San José que una vez, en el teatro Español, había un «pollo bien» en un palco platea de proscenio que, ajeno a la representación, leía el periódico.

Morano lo advirtió en cuanto pisó el escenario y empezó a toser y a lanzar furibundas miradas al maleducado espectador, quien, sin preocuparle la descortesía en que estaba incurriendo, continuó la lectura.

No pudo Morano soportar más la situación y dijo al actor que le acompañaba en la escena:

—¡Mira, vámonos más allá, porque con nuestra charla no dejamos leer a este señor!

Otra de Morano

A pesar de la fama de gran actor de Morano y de la calidad de casi todas las obras que figuraban en su repertorio, en cierta ocasión al público de Málaga le dio por no acudir al teatro.

Como ocurre siempre en estos casos, los cómicos y las cómicas de la compañía trataban de justificar la ausencia de espectadores. Había llovido o había dejado de llover; poco antes actuó otra compañía que «enfrió el teatro»; hacía tiempo que no actuaba ninguna compañía, era verano y en verano ya se sabe...

—¿Qué se apuestan ustedes —dijo Morano interrumpiendo el intercambio de opiniones— a que mañana no queda ni una localidad vacía? —Ante el asombro de la compañía en pleno le dijo al representante—: Mañana, la misma obra de esta noche. Y anuncia que la entrada será gratuita.

A la noche siguiente se llenó el teatro, se puso el cartel de «No hay localidades».

Empezó la representación y Morano se superó a sí mismo provocando una y más veces los aplausos del público. Pero al llegar a la mitad del primer acto, el genial e intemperante actor se volvió hacia el apuntador:

—¡Echa el telón, que para lo que han pagado ya han visto bastante!

No es necesario describir la que se armó. La policía conminó al actor a que diera una satisfacción a los espectadores, que amenazaban con destrozar las butacas, pero Morano alegó que la función era de invitación y, por consiguiente, no se le podía exigir nada. Parece que tenía razón, porque no se pudo tomar ninguna providencia contra él.

Equivocaciones

Las equivocaciones en el escenario sirven para que el que se equivoca se lleve un susto terrible, para que los demás cómicos que hay en el escenario hagan tremendos esfuerzos por contener la risa y para animar después las reuniones cuando decae la conversación. Muchas veces el público no advierte estas equivocaciones, aunque algunas sean verdaderos disparates, pero otras sí y las acompaña con murmullos. En todas las épocas ha habido actores que entre sus compañeros tenían fama de equivocarse con frecuencia, sin que esto les impida seguir en el oficio. Un primer actor y empresario de compañía de zarzuela, que tenía fama de largar «camelos» (así se llama en la jerga teatral a las equivocaciones cuando resultan confusas), un sábado fue a ensayar con mucha prisa, porque el domingo por la tarde iba la zarzuela *Jugar con fuego*, y se encontró con que el escenario estaba ocupado por la compañía de comedia que alternaba las representaciones. Se indignó y fue a hablar con el gerente del teatro:

—Haga usted saber a la compañía del director de comedia que tan domingo soy yo como él, y que el empresario va por la tarde.

Y se quedó tan tranquilo, convencido de que había dicho: «Haga usted saber al director de la compañía de comedia que tan empresario soy yo como él y que *Jugar con fuego* va por la tarde».

Los gatos de la Loreto

Loreto Prado era muy aficionada a tener en su camerino un buen número de gatos a los que trataba con indudable cariño.

A los asiduos al camerino de Loreto ya no les causaba sensación la presencia de los felinos, acostumbrados a encontrárselos en todos los rincones.

Pero fuera del teatro llegó un momento en que se comentó en el ambiente teatral esa afición de Loreto a tener gatos en su camerino, comentarios que no eran muy respetuosos para con la afición de la actriz.

Hasta que un día llegaron a oídos de Enrique Chicote. No le dijo ni una sola palabra a Loreto de lo ocurrido y prefirió esperar la ocasión para contestar adecuadamente a todos aquellos que se metían con que Loreto tuviera gatos en su camerino.

Y la ocasión llegó estando una tarde en el café Enrique Chicote, cuya presencia no fue óbice para que se callaran aquellos comentarios. Uno de los tertulianos le dijo a don Enrique:

—Ya nos hemos enterado de que Loreto tiene unos cuantos gatos en su camerino. Chicote contestó con la mayor tranquilidad:

—En efecto, Loreto tiene unos cuantos gatos en su camerino. Los quiere mucho y la cosa no tiene importancia.

—¿Cómo que no tiene importancia?

—Como que no la tiene.

—¿Quiere usted decir que es natural eso de que tenga gatos en su camerino?

—Completamente natural.

—Los gatos arañan.

—Pero no despellejan.

Las tarifas de la gloria

Andreu Avellí Artís, *Sempronio*, relata en uno de sus libros, *Quan Barcelona portava barret*, las tarifas de la claque en algunos teatros. Antonio Gil y Corraliza, jefe de la claque del Liceo barcelonés, procedente del teatro Real de Madrid, tenía la siguiente tarifa.

«Aplausos corrientes al final de cada acto, 125 pesetas. Por cada subida de telón, 20 pesetas. Por gritar: “Tú solo” al final del segundo acto, 125 pesetas. Por cada *chist* reclamando atención, 15 pesetas. Por un “admirable”, 20 pesetas... Y así sucesivamente».

Un cómico malo

Un mal cómico oía silbar cada día una perorata suya en una obra dramática. Una vez el pobre infeliz no pudo más y, cuando empezaron los silbidos, se adelantó a las candilejas y dijo:

—Respetable público, si no dejan de silbar y no aplauden, lo repito.

Recibió una gran ovación.

No hay billetes

Antonio Paso, fundador de toda una dinastía de autores, estrenó una obra en la que,

por orden de don Tirso Escudero —fundador a su vez de una dinastía de empresarios—, empresario entonces del teatro de la Comedia de Madrid, no pudo ver nunca colocado el cartel de «no hay billetes» en la taquilla. La razón era que don Tirso no permitía que se pusiera dicho cartel mientras quedara una sola localidad sin ser despachada. Y así sucedía que estando el teatro en apariencia abarrotado nunca podía jugarse en la propaganda con lo de que se agotaban las localidades.

Antonio Paso estaba deseando que llegara una ocasión para poderse dar el gusto de ver colocado el letrero en la taquilla del teatro de la Comedia. Y la ocasión llegó una noche, recién terminada la función de tarde, cuando uno de los revendedores oficialmente autorizados le comunicó en el café El Gato Negro —que era al mismo tiempo el café del teatro de la Comedia—, que no quedaba para la noche más que una sola butaca en la taquilla. Antonio Paso agradeció al revendedor la noticia, se bebió el café de un sorbo y se fue directo a la taquilla.

Sacó cinco pesetas del bolsillo en un duro de plata, las echó sobre el mármol de la taquilla y adquirió la única localidad que quedaba.

Aquella noche, a la hora de salir a saludar al término de la representación, Antonio Paso no aparecía por ninguna parte. Estaba aplaudiendo como un espectador más en un asiento de la última fila de butacas, que él había adquirido para que se pusiera el cartelito de «no hay billetes».

Perrín y Palacios

Perrín y Palacios, entrañables colaboradores, iban siempre juntos, como les sucedía a los hermanos Álvarez Quintero. Juntos paseaban, juntos escribían, juntos estrenaban y juntos triunfaban o veían juntos cómo sus obras naufragaban.

En los medios teatrales madrileños se sabía esta inseparable condición de Perrín y Palacios. Y más de una vez fue utilizada para sacarle punta y hacer gracia a costa de ella.

Una tarde iba de paseo Palacios, acompañado de su esposa y precedido por una niñera que conducía un cochecito en el que iba dormido el más pequeño de sus hijos, casi recién nacido.

A mitad del paseo se cruzaron en plena calle de Alcalá y frente a la desembocadura de la calle de Sevilla —calle que como se sabe era lonja de actores— con uno de los que solían asistir a su tertulia del café. Ver el hombre a Palacios precedido de la criatura y preguntarle, todo fue uno:

—¿Es de usted?

Palacios contestó, orgulloso y ufano:

—Naturalmente que es mío. Pero debo advertirle que es uno de los pocos casos

en los que no ha colaborado el señor Perrín.

Y siguió su paseo tan tranquilo.

Un truco que falla

Harry Houdini fue un artista de circo que a principios de este siglo se hizo famosísimo con una especialidad inventada por él: escaparse. Le ataban, con maromas, con cadenas, le encerraban en cajones y él siempre se escapaba y evolucionaba grácilmente por el escenario del teatro o la pista del circo entre las ovaciones del público.

Otro de los números que añadió a su espectáculo consistía en que un espectador que se prestase voluntario le sacudiese puñetazos en el estómago. Houdini los soportaba sin pestañear.

Una noche del año 1926 Houdini no incluyó este número de los golpes estomacales en su espectáculo, y al terminar la función se presentó en su camerino un admirador que le pidió permiso para comprobar personalmente su resistencia a los puñetazos. Houdini no vio inconveniente y se prestó al experimento como tantas veces había hecho. Mas, por alguna causa desconocida, aquella noche Houdini no fue capaz de mantener la rigidez necesaria en sus músculos abdominales para soportar los golpes del admirador.

A los pocos días murió de una peritonitis.

La malicia del público

Estreno de *Las pecadoras*, en Zaragoza, con asistencia de sus autores. La prensa de la derecha ha lanzado una campaña en contra de la comedia, hasta el punto de que el gobernador llama a los autores a su despacho. Le demuestran que en la obra no hay nada inmoral, y prueba de ello es que en Madrid lleva buen número de representaciones, sin que a nadie se le hubiese ocurrido prohibirla.

El gobernador, muy fino y suave, suplicó a la empresa que pusiera una nota advirtiendo al público que la obra era un poco atrevida. Así se hizo, y la nota gubernativa por un lado y la campaña de la prensa por otro contribuyeron a que se terminaran los billetes cuarenta y ocho horas antes de su estreno.

Están los autores en contaduría la noche anterior a la del estreno comentando todo esto con la empresa, cuando se presenta un señor de aspecto grave y severo, que pide

una butaca, a ser posible, de orquesta.

Le venden la localidad pedida, y aquel señor, sin abandonar un momento su gravedad, pregunta:

—Dígame, ¿en qué acto se quedan en cueros las artistas?

Una opinión

Un aplaudido autor, ilustre político y aristócrata de abolengo, invitó a varios amigos a escuchar la lectura de una obra en la que tenía grandes esperanzas. Mediado el primer acto, don Manuel Linares Rivas se había quedado dormido.

Los demás trataron de despertarle, pero el autor se opuso y continuó la lectura de su obra.

Terminada ésta, todos se apresuraron a expresar lo que la comedia les había parecido.

Se despertó en ese momento don Manuel, y oyó de labios del autor:

—Don Manuel, no opine usted, porque se ha dormido.

—Le diré —repuso el autor de *La mala ley*—; el sueño también es una opinión.

Un asunto enrevesado

Sonó el timbre de la casa de Jacinto Benavente. Un vecino solicitaba hora para hablar con el señor Benavente.

—Dígale que mañana a las cuatro —fue la respuesta del premio Nobel.

En la puerta de la casa había una placa en la que podía leerse: «Jacinto Benavente. Abogado». Se decía en aquellos tiempos, no tan lejanos, que todo español era abogado mientras no se demostrase lo contrario. Hoy ya hay más recursos. Don Jacinto adoraba a su madre y, por no disgustarla, estudió toda la carrera de Derecho hasta la licenciatura, lo que le autorizaba a ostentar la mencionada placa.

El vecino volvió a presentarse con un gran rimero de papeles. El autor de *La Malquerida* le recibió en su despacho. El asunto era muy enrevesado. Parecía girar todo en torno a una herencia. Intervenía un tío del vecino, un menor, un sobrino. Se mencionaba una finca, un artículo del Código Civil...

Pasó una hora. Otra. Dieron las seis. El vecino seguía hablando, hablando. Leía algún párrafo que otro, Benavente, ovillado en su silloncito, parecía escuchar mientras fumaba puro tras puro. Pasadas las siete y varias sentencias y varias notas

del Registro de la Propiedad, en los ojos de don Jacinto había un guiño burlón.

A las ocho y media el vecino dio por terminada su exposición, sacó el pañuelo y se enjugó el sudor de la frente. Casi sin aliento, consiguió decir:

—Y ahora que conoce perfectamente el asunto, usted me dirá lo que debo hacer.

El dramaturgo se desenroscó, se levantó, quitó con cuidado la ceniza del puro y, mirando distraídamente para otro lado, dijo:

—Yo creo que lo que debe usted hacer es consultar a un abogado.

Hombre prevenido

El periodista y autor cómico Manuel L'Hotellerie llevó al Coliseo Imperial, desaparecido hace muchos años, una comedia en tres actos. Buenaventura L. Vidal, periodista también y director artístico de aquel teatro, le aconsejó reducirla porque pecaba de prolija.

L'Hotellerie le contestó:

—Tengo escrita la misma comedia en tres actos, en dos, en uno y en un entremés.

Se estrenó en esta última versión y dio dinero.

Público para una conferencia

A Benavente le pidieron que diera una conferencia para el Club Femenino de Damas.

—¿Y de quién se compondrá el auditorio? —preguntó el autor.

—De las socias del club: muchachas que estudian, escritoras, señoritas que quieren vivir una vida independiente...

Respondió don Jacinto:

—Muchas gracias, pero tengo poco tiempo para prepararme, y no quiero hablar a tontas y a locas.

Abrigo de pieles

Siempre unió una gran amistad a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza con el duque de Tamames.

El duque de Tamames frecuentaba todos los escenarios madrileños, pero en ninguno se encontraba tan a gusto ni tan en su propia casa como en el del teatro de la Princesa.

El sucedido fue en el año 1911, cuando estaba en su apogeo el éxito del poema de Eduardo Marquina *En Flandes se ha puesto el sol*.

Tamames tenía la costumbre de estarse un rato en el salondllo, y después cruzar el escenario por detrás de la decoración para salir al pasillo del teatro.

Una noche, quizás porque saliera del salondllo hablando con alguno de los actores de la compañía, quizás porque volviera la cabeza para decir adiós a alguien, no se fijó muy bien en cómo estaba colocado el decorado y, en vez de atravesar el escenario por detrás del decorado, lo hizo por delante del forillo que cerraba la puerta de entrada a la casa de labor en las cercanías de Malinas, y en tiempos de nuestros tercios de Flandes, lugar donde se desarrollaba el primer acto de *En Flandes se ha puesto el sol*.

El público, que vio de pronto a un señor enfundado en un abrigo con pieles en el cuello atravesar el fondo de la escena, prorrumpió en leves risas y en prolongados murmullos.

Tamames, que no se había dado cuenta de su equivocación, le preguntó al regidor de la compañía:

—¿Qué ha pasado para que se rían?

—Que ha atravesado usted por delante del forillo en vez de atravesar por detrás, como lo hace siempre.

—Aunque así sea. ¿No han visto nunca a un señor con abrigo de piel?

El regidor se creyó en el deber de aclararle al duque:

—En Flandes, no, señor duque.

Para conservar la juventud

Formaba parte de la compañía de la eminente trágica italiana Eleonora Duse una actriz, de edad avanzada, que procuraba acicalarse y repintarse y que, además, tenía un afán irresistible de adjudicar a sus compañeras más edad de la que en realidad tenían.

Alguien dijo una noche, hablando de dicha actriz, que aún parecía tener pocos años. La Duse, que se hallaba presente, replicó:

—Es natural: se pasa la vida repartiéndolos entre sus compañeras.

Siempre hay esperanzas

Un comediógrafo fracasado se quejaba al novelista Anatole France de lo despiadadamente que la crítica le había tratado. El novelista se afanaba en consolarle, pero no lo conseguía:

—¡Estos críticos son todos unos imbéciles! —despotricaba el autor—. Desengañese, maestro, ¡la tontería no tiene cura!

A lo que France respondió en amable tono: —No desespere usted, no desespere.

Competencia leal

Con la moda de las *variedades* o *varietés*, llegada como tantas otras de Francia, triunfó en toda España el numerito musical que consistía en «buscarse la pulga». Una canzonetista entonaba la popular canción mientras con la disculpa de que mimaba el hecho de buscarse una pulga mostraba al respetable público parte de las ocultas bellezas de su cuerpo. Teatros de variedades de aquella época fueron el Salón Japonés, El Moulin Rouge, el Salón Bleu, el Actualidades, el Folies Bergers, el Music-Hall.

En el teatro Barbieri, en la calle que hoy lleva el nombre del músico y que entonces se llamaba calle de la Primavera, se buscaba la pulga la francesa madame Berges. Pilar Cohén, que había pertenecido a la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote, resultó su discípula aventajada. Pero la más exitosa en Madrid en el número de buscarse el molestísimo insecto, muy abundante en aquella época, fue la Chelito.

Pero en Madrid no se llegó nunca al alarde de Barcelona, la gran ciudad en la que en un mismo local siete mujeres se buscaban a la vez cada una su pulga.

Así rezaba el anuncio:

¡Lo nunca visto!
¡Competencia atractiva y reconstituyente!
¡Siete pulgas, siete!
¡A ver en qué otro lugar se ofrecen tantas pulgas!
¡Venid y os convenceréis!
¡Nada se oculta!
¡La verdad ante todo!
¡Siete pulgas, siete!

Del veraneo real

En casi todos los teatros de España llamados Principales había un palco regio que comunicaba con el escenario y los cuartos de los cómicos. Una noche, en Santander asistía a la representación de *Las flores de Aragón* el rey Alfonso XIII, quien durante un entreacto salió de su palco y, procurando no ser visto, guiado por un tramoyista, llegó hasta el camerino de Fernando Díaz de Mendoza. La puerta estaba cerrada, pero sin llave ni cerrojo. Empujó la puerta su majestad, entró en el camerino y se encontró a Díaz de Mendoza absolutamente en cueros, pues se estaba cambiando de traje para el acto siguiente. El actor, a pesar de la sorpresa, cogió las calzas del traje de aldeano que iba a ponerse y recitó unos versos de *Las flores de Aragón*.

—*El rey sorprendió al villano
con las calzas en la mano.*

Alfonso XIII se echó a reír con incontenibles y sonoras carcajadas. El escándalo llamó la atención del resto de los cómicos y cómicas, que salieron de sus camerinos y se fueron acercando al del primer actor para ver lo que ocurría. Llegaron ante la puerta del cuarto de Díaz de Mendoza, se asomaron y, perplejos, saludaron con ceremoniosas reverencias al rey al tiempo que miraban de soslayo a su desnudo primer actor, director, empresario, don Fernando Díaz de Mendoza, conde de Balazote, de cuyas carcajadas se contagiaron todos al instante.

Unas actrices se cubrieron los ojos con las manos, otras se volvieron de espaldas. Entonces don Fernando, en su paradisíaco traje, consiguió contener su risa para remedar a los charlatanes de las ferias:

—¡Pasen, señores, pasen y verán lo nunca visto: el hombre sirena! ¡Acérquense y palpen sin temor, medio cuerpo de persona humana y medio de merluza, pero de merluza fresca! ¡Miren cómo aletea!

Ni Alfonso XIII ni los cómicos podían contener la risa mientras al camerino llegaba el ruido del pateo que formaba el público en protesta por la excesiva duración del entreacto.

Desde aquella noche, cuando don Alfonso se encontraba con Díaz de Mendoza, a modo de saludo le preguntaba:

—¿A cómo está la merluza? ¿Sigue subiendo?

De Benavente

Todos los aficionados a las cosas del teatro saben que Benavente fue uno de los autores que se distinguieron fuera de la escena, por sus frases mordaces y por sus felices ocurrencias, que eran verdaderos alfilerazos al margen de su célebre obra del mismo título.

Cuando esto ocurrió eran los días en que acababa de alcanzar un nuevo éxito en Madrid con el estreno de una de sus obras. A Benavente le gustaba pasear a pie, parándose ante los escaparates de las pastelerías, pues era un gran aficionado a los dulces.

En uno de esos paseos, don Jacinto acertó a pasar ante la terraza de un café de la calle de Alcalá, café en que se reunían los actores. Todos los que estaban allí se apresuraron a saludar a Benavente, que fue correspondiendo a los saludos estrechándoles la mano. Entre ellos había un joven que pugnaba por saludar a don Jacinto sin lograrlo. Hizo todo lo posible porque su mano llegara a la de Benavente, y convencido de lo inútil de su esfuerzo, se abrió paso entre el grupo que rodeaba al autor de *Señora ama* y, poniéndose ante él, le dijo:

—Perdóneme, don Jacinto, pero como ha dado usted la mano a todos y no se ha fijado en la mía, quiero recordarle que yo hice un papel en *Campo de armiño*. ¿Es que no quiere usted saludarme?

Y Benavente, estrechando su mano con verdadera efusión, le contestó, rápido:

—Sí, hombre, sí. Claro que quiero saludarle y claro que estrecho su mano, hombre. Ahora recuerdo que usted hizo un papel en *Campo de armiño*. Conste que le saludo, ¿eh? Yo nunca he sido un autor rencoroso.

El joven desapareció entre la multitud como por encanto. Y Benavente siguió su paseo en busca de libros recién aparecidos o de pasteles recién salidos del horno.

Al cincuenta por ciento

El poeta (*Intimidades*, *La copa del rey de Thule*) y autor teatral (*El Alcázar de las perlas*, *El halconero*) Francisco Villaespesa nació en Almería, estudió Derecho en Granada y se trasladó a Madrid a finales del pasado siglo. Cultivó en su poesía el modernismo introducido por Rubén Darío y en teatro fue posromántico. Obtuvo grandes éxitos como autor y grandes fracasos como administrador de sus ingresos. Su existencia fue agitada y un tanto bohemia.

Habiéndose retrasado ocho meses en el pago de la casa donde habitaba con su familia, el casero del poeta, que, quizás como excepción digna de mencionarse, admiraba a su ilustre inquilino, un día en que fue a visitarle le dijo:

—Don Francisco, yo siento hacia usted gran veneración y extremada simpatía, y

quiero demostrársela de un modo práctico. Me debe usted ocho meses de casa; pues bien, llevaremos la carga a medias: hágase cuenta de que he olvidado la mitad de lo que me debe.

A lo que el poeta dramaturgo y bohemio respondió:

—Aceptado y agradecido Y como no quiero ser menos, olvido la otra mitad. De manera que estamos en paz.

De Sinesio Delgado

En el saloncillo del teatro Apolo de Madrid, se habla de un notable y popular cómico no muy partidario de la higiene. Se encuentra en la tertulia el ingenioso y cáustico director de *Madrid Cómico*, don Sinesio Delgado, que interviene en la conversación, refiriéndose al antihigiénico actor:

—A pesar de ser tan sucio, tiene una prenda que siempre conserva limpia.

—¿Cuál es?

—La toalla.

Muerte de la esposa de un empresario

A comienzos de siglo hubo en Madrid un empresario, propietario también de uno de los más aristocráticos teatros de la capital, de gran fortuna pero no muy inteligente y poco cultivado. La opinión general le consideraba bruto y parece que no exageraba.

Su esposa cayó gravemente enferma y hubo junta de médicos. Por desgracia, los doctores acordaron, por unanimidad, que la paciente no tenía salvación, y así se lo comunicaron al atribulado esposo.

Falleció la pobre señora, y cuando alguien preguntaba al viudo:

—¿De qué falleció su esposa?

El adinerado empresario respondía invariablemente:

—La infeliz ha muerto por unanimidad.

Un hombre de hielo

Al actor y director Eugenio Casals, cuando era empresario del teatro Fuencarral, de Madrid, entre los muchos autores que le ofrecían sus producciones llegó uno que, por más insistente que los demás, consiguió que Casals leyese su obra.

Era malísima, sin pies ni cabeza, aburrida por demás y, naturalmente, el actor director se la devolvió al pretendiente dándole las excusas de rigor: que el libro no se ajustaba a las condiciones artísticas de la compañía ni a la índole del negocio, que quizás en otro teatro fuera más adecuada..., en fin, procuró que la negativa resultase lo menos brusca posible.

Pero el carácter del referido autor se ajustaba a los que Herodoto o La Bruyère podían haber clasificado como «pelmazos». Los educados pretextos de Casals no sirvieron de nada. El futuro Calderón de la Barca volvió un día y otro. Insistió. Discutió. Rebatíó. Tanto y tanto porfió, inoportuno, insensible a las angustias que hacía pasar a Casals, que éste un día, olvidando las buenas maneras, reventó:

—¡Señor, me está usted jorobando desde hace días! Lárguese de aquí con su insoportable engendro. ¡Ni usted es autor, ni sabe escribir, ni su obra sirve para nada, como no sea para unos... usos higiénicos! De manera que ¡largo! ¡O llamo al portero para que le eche a usted a la calle!

Mas el vocacional dramaturgo era también un hombre de hielo, porque, sin alterarse, preguntó:

—¿Debo considerar esta resolución como definitiva?

Carambola para Bernard Shaw

Bernard Shaw recibe una carta de una tal mistress Huysmann, coleccionista de autógrafos, que solicita uno del genial comediógrafo, quien en breve epístola llena de satíricas observaciones acerca de los coleccionistas, contesta negándose terminantemente a lo solicitado.

Mistress Huysmann, en otro escrito, le replica diciéndole que reyes, ministros, grandes escritores y artistas insignes han accedido siempre a sus peticiones, y que ahora él, Bernard Shaw, un autor «meramente afortunado», no se lo concede.

El autor de *Pigmalión* vuelve a escribir a mistress Huysmann: «Señora, creí que sería usted inteligente y que pondría en su colección el autógrafo mío en que se lo negaba».

La contestación, como puede apreciarse, estaba cargada de ironía. Pero mistress Huysmann supo responder: «Es que yo no quería un autógrafo, sino dos».

Uno que entiende de contabilidad

En una tertulia de salónllo teatral se habla, como casi siempre, de aplausos, de comedias, de sueldos... en fin, de todo cuanto el artista necesita para vivir con tranquilidad de espíritu y necesidades cubiertas.

La vanidad se halla también en danza y no falta entre los presentes quien presume de ser conocido en las cinco partes del mundo. En este caso el cómico Villaescusa, que dice con su habitual petulancia:

—¡Yo, señores, he atravesado el Atlántico diecisiete veces!

No había terminado de decirlo cuando el periodista y bibliotecario del Cuerpo de Correos don José Estévez Ortega, que se encuentra en la reunión, grita:

—¡Alto! ¡Eso no es cierto!

—¿Cómo que no?

—¡Cómo que no! Yo, pese a mi devoción por la pluma, entiendo de contabilidad y veo que usted trata de engañarnos.

—¿Que yo...?

—¡Sí, señor! Porque si fuese verídico que usted ha cruzado diecisiete veces el Atlántico, habiendo nacido, como así es, en España, se encontraría usted ahora en América. Y el que lo dude, que eche la cuenta.

Y el trapalón de Villaescusa quedó totalmente chafado.

Chistes aplazados

El maestro Alonso recibe en su domicilio la visita de un autor novel que le lleva el libro de una zarzuela con la pretensión de que le ponga música.

Alonso está de buen humor aquella tarde, cosa habitual en él, y deja hablar al recién llegado, que aprovecha la oportunidad de la buena disposición del maestro, saca su manuscrito, lo coloca sobre la mesa y se dispone a leerle todos los cuadros de que consta la zarzuela.

El maestro piensa en cortarle a las primeras de cambio, porque realmente aquello ya le parece abusivo, pero le sorprende que a medida que avanza la lectura, el autor novel va indicando muy seriamente:

«Aquí viene un chiste».

Y sigue la lectura sin leer el chiste.

La cosa se repite con frecuencia en el primer acto, y es de suponer que se repita con la misma frecuencia en los restantes.

Alonso sintió curiosidad por esa forma de escribir, dejando en blanco los espacios correspondientes a los chistes. Guarda silencio y cuando el autor termina la lectura del segundo cuadro le pregunta:

—Oiga, amigo, ¿cómo es eso de que cuando llega un chiste usted me dice «aquí viene un chiste» y no lo lee?

—Es que no están puestos en la obra.

—¿Y cree usted que los actores al llegar a ellos van a decirle al público «aquí viene un chiste»?

—No, no, señor. Cuando se estrene la obra, si es que usted le pone la música como quiero, los actores dirán todos los chistes.

—¿Y por qué no los incluye usted en el libro? —preguntó Alonso.

—Muy sencillo. Eso querrían más de cuatro.

Que pusiera los chistes en el libro, para podérmelos copiar. Sí, sí...

Y, como es natural, el maestro Alonso no puso la música.

Por delante y por detrás

El famoso cronista, gran maestro del periodismo, Mariano de Cavia tuvo, por apremios de redacción, que hacer la crítica teatral de un estreno.

Su opinión fue decididamente adversa, y el autor vapuleado, ardiendo en deseos de venganza, dirigió una carta al insigne periodista poniéndole verde. No se omitía en la misiva ni uno solo de los abundantes insultos que enriquecen nuestro idioma. Cavia, en vez de alterarse o retar al ofensor —peligrosa costumbre de aquellos años—, a vuelta de correo envió al autor una cuartilla con la siguiente nota en verso, también costumbre de aquel tiempo:

*Este papel insultante
que tú enviado me has,
ahora lo tengo delante...
pronto lo tendré detrás.*

Sobre el origen de los seres humanos

El ingenioso comediógrafo Guillermo Perrín (el habitual colaborador de Palacios) comparte las delicias del hogar con su mujer y su hijo Guillermito. El niño, de inteligencia despejada, pregunta inesperadamente al sainetero:

—Dime, papá, ¿cuando mamá y tú hicisteis vuestro viaje de bodas, iba yo con vosotros?

La señora de Perrín abre dos ojos como platos, pero el señor Perrín contesta, imperturbable:

—Saliste conmigo y regresaste con tu madre.

Un frac y un guante

Emilio Thuiller cuidó siempre la pulcritud y la elegancia indumentaria (excepto, como es lógico, en su gran creación de *Juan José*). Para una comedia necesitaba un frac azul. Lo encargó a su sastre habitual, que apenas lo hubo terminado, lo llevó al teatro para entregárselo y ver si le satisfacía.

Esto último no sucedió, y el sastre, para defender su propia obra, dijo:

—Fíjese usted, don Emilio, que este frac le sienta a usted como un guante.

—No lo niego —respondió el actor—; pero yo habría preferido que me sentara como un frac.

Otra de autor novel

En un teatro de Barcelona, cuyos empresarios eran tres, actuaba el primer actor y director Pepe Santpere. Se presentó un acaudalado comerciante, almacenista de comestibles, que en sus ratos de ocio había tenido la ocurrencia de escribir una comedia.

El acaudalado tendero entregó a Santpere el manuscrito, y el actor director, llevado de tan noble como infrecuente propósito de leerse la obra de cabo a rabo, dijo al incipiente autor que volviera transcurrida una semana.

Santpere se tragó toda la comedia, según lo prometido. Pero le pareció tan rematadamente floja, que desde el primer instante la juzgó inadmisible.

A los cinco días —las semanas de los aspirantes a lo que sea son muy cortas— ya estaba en el teatro el futuro Aristófanes, y el cómico, al no saber cómo salir decorosamente del compromiso, echó la culpa a los tres empresarios.

—Mire usted, señor —dijo al veleidoso almacenista—, la obra ha sido leída por la empresa.

—¡Ah, muy bien! ¿Y qué y qué?

—Ha gustado extraordinariamente de principio a final. Pero...

—Hábleme sin rodeos y con entera franqueza. ¿Es, quizás un poco larga? ¿Se necesita hacer algún corte?

Santpere creyó vislumbrar en esta insinuación un medio para salir del paso, y se apresuró a cogerla por los pelos.

—Precisamente: de los tres actos habrá que suprimir uno.

—¡Ah, pues que lo supriman! —aceptó el comerciante, deseoso de estrenar a cualquier precio.

El actor se quedó un tanto perplejo al ver que el subterfugio le había fallado. Al fin añadió:

—El caso es...

—¿Hay algún otro inconveniente?

—¡Y muy gordo!

—Venga lo que sea.

—Como usted sabe, los empresarios son tres.

—Bien, ¿y qué?

—Pues nada, que no consiguen ponerse de acuerdo. Y cada uno quiere suprimir un acto distinto.

Entre bastidores

Una actriz de la Comédie-Française está muy disgustada por las envidias y los chismes de algunas de sus compañeras, que, según ella dice, le hacen la vida imposible.

Lucien Guitry, el insigne actor, amigo particular de la comedianta, intenta consolarla, pero ella, nerviosa y exaltada, rechaza su ayuda:

—Es inútil, querido Lucien. Yo no puedo respirar en este ambiente. ¡Aquí no hay más que murmuraciones y calumnias!

—Creo que exageras. ¡Calumniar en el teatro! ¿Cuándo? ¿Quién? ¿A quién?

—¡Siempre! ¡Todos! ¡A todos!

—Vamos, vamos —insiste, bondadoso, el actor—; no digas simplezas. En teatro se inventa contra cualquier compañero una calumnia, y hace ya lo menos dos años que es verdad.

Del otro manco glorioso

Se estrena un drama en el teatro Español, de Madrid. Ha terminado el acto segundo entre frenéticos aplausos, y el público, en pasillos y vestíbulo, comenta el éxito de la obra. Alguien dice:

—A Valle-Inclán, que no es fácil de convencer, le encanta la obra. Pocas veces he oído de sus labios elogios tan sinceros y calurosos.

—Pues yo —replica otro individuo del grupo— tengo mi butaca al pie de su palco y no le he visto aplaudir ni una sola vez.

En esto, el propio don Ramón, que se acercaba y había oído el breve diálogo, preguntó al que había hablado últimamente:

—¿Quería usted que me pusiera a darme palmadas en la frente con la mano que me queda?

Siempre se puede tener razón

Dos amigos, actores de profesión, salen de presenciar el fracasado estreno de un autor cuyo nombre, por discreción, han omitido los cronistas. Uno de los cómicos defiende al frustrado autor, y dice:

—El público se ha ensañado sin razón. Es un autor de talento.

—No digas tonterías —replica el compañero—. ¡Ni siquiera sabe escribir en castellano!

—¿Y eso qué importa? —arguye el defensor—. ¡Tampoco Shakespeare escribía en castellano y era un gran autor!

Tristan Bernard y su suegra

Dicen que la mamá política del autor francés Tristan Bernard era golosa. Y dicen también que un día se le antojó una tarta de chantilly y que su criada no supo encontrarla. En tan grave circunstancia llegó a casa el famoso autor, y la suegra, que anhelaba satisfacer su capricho, le dijo, cariñosa y suplicante:

—¡Querido Tristan! ¡Daría media vida por una tarta de chantilly!

Dócil y complaciente, el yerno se echó a la calle dispuesto a complacer a su mamá política.

Halló al fin lo que deseaba en una confitería del bulevar de los Italianos y, satisfecho de su hazaña, emprendió el retorno al hogar.

En el camino tropezó con un amigo, que le preguntó:

—¿Adónde vas con ese paquete?

—A casa. Mi suegra me ha dicho: «¡Daría media vida por una tarta de chantilly!»
Y le llevo dos tartas.

El Buey de Oro

Un día de Pascuas, y a eso de las cuatro de la tarde, el comediógrafo Enrique García Álvarez, que salía de un café de la calle de Alcalá, se dio de manos a boca con un marqués muy popular en Madrid, a quien todos llamaban, por su mucho dinero y escasa inteligencia, el Buey de Oro.

El magnate regresaba de una comilona, propia de la festividad. Se encaró amablemente con García Álvarez, a quien conocía de antiguo, y después de saludarle afectuosamente, le dijo, con la euforia de todo hombre bien alimentado:

—¡Vengo de comerme un pavo estupefacto! A lo que el autor replicó inmediatamente:

—¡Me deja usted estupendo!

Raquel Meller

Raquel Meller, la gran Raquel, se presentó en el teatro de la Comedia de Madrid, cierta temporada, cuando más en boga estaba su nombre.

Las canciones de Raquel eran acogidas por el público con el mayor entusiasmo y pasaban inmediatamente a la calle para quedarse entre el pueblo.

Raquel estaba encantada de aquella temporada madrileña. Encantada de todo, menos de la forma de tocar el violín que tenía el concertino de la orquesta.

Tocaba demasiado fuerte y eso a Raquel no le hacía gracia ninguna. Guardó silencio durante muchos días a ver si el violinista caía en la cuenta y lo hacía un poco más bajo, pero el concertino seguía empeñado en que se le oyera bien a él.

Raquel, una noche, al terminar la función, llamó al concertino a su cuarto. Se presentó el hombre esperando sin duda una felicitación de la gran tonadillera, y se encontró con todo lo contrario. Raquel le dijo muy seria:

—Vengo observando día a día que toca usted el violín demasiado alto. No es que me importe por mi voz, pero es que estoy acostumbrada a esto y he recorrido todos los teatros de Francia y de España.

El concertino le dio sus explicaciones lo mejor que pudo, y Raquel, cuando ya aquél se marchaba, le añadió como la suprema de las razones:

—No olvide usted que si es el concertino de la orquesta, de las diez pesetas que paga el público por una butaca, nueve noventa y cinco las pagan por escucharme a mí.

Lo que no se sabe es si el concertino tocó más bajo desde aquella noche o si cambió de orquesta.

Una ovación merecida

Teatro de las Cortes, de San Fernando. El entonces director de Obras Públicas ha hecho un viaje oficial para comprobar los daños causados por el temporal en algunos pueblos de Andalucía. Acude con los periodistas a presenciar un espectáculo de variedades. Una de las artistas canta un cuplé muy malo que despierta murmullos en el público. Al concluir, los amigos de Torres del Álamo, uno de los periodistas asistentes al acto, que llegó a autor teatral de muchos éxitos, por broma, le señalan y empiezan a decir en alta voz:

—¡Este señor es el autor!

Los espectadores se vuelven a mirarle.

—¡Aquí está el autor —insisten los amigos—; el autor del cuplé!

Torres del Álamo enrojece al ver clavadas en él las miradas de los espectadores, algunos de los cuales inician un aplauso. Torres del Álamo huye del palco en que se encuentra con sus vociferantes amigos. Pero no bien ha salido, se topa con el teniente de alcalde, que dice, autoritario:

—¿Conque usted es el autor? ¡Al escenario ahora mismo!

—Le aseguro que yo no tengo nada que ver con el cuplé —se defiende inútilmente el periodista.

Y, ayudado por los compañeros de Torres del Álamo, la autoridad municipal le lleva a empujones hasta el escenario, y le obliga, de un empuellón, a avanzar hasta la batería. Allí le abandona.

El público en masa empieza a batir palmas, y el ovacionado reclama con ademanes un momento de silencio y dice:

—Mil gracias por sus aplausos, pero juro por el nombre que tengo que no sé a qué vienen esas palmadas, porque yo no soy el autor.

Y le responde una voz sonora desde el patio de butacas:

—¡Pues por eso le aplaudimos!

De la vida bohemia

El bohemio más bohemio de la vida bohemia de lo que muchos llaman «aquel Madrid» fue, sin duda, Pedro Luis de Gálvez, que todavía hoy es personaje importante no sólo de memorias sino de novelas^[33].

Cuando le presentaron a la bella cantante sevillana Charito Leonís, ella aseguró que ya le conocía.

—Le he visto a usted muchas veces el año pasado, y me decían que iba usted a comer a casa Eladio.

Gálvez replicó:

—No, no era yo; el año pasado yo no comía.

Graciosa reflexión

En el teatro Infanta Isabel, de Madrid, la actriz María Luisa Fernández actúa en el primero y en el tercer acto de una comedia de Luis de Vargas —un epígono de Arniches, autor de obras de gran éxito— titulada *Cocolín*.

Una noche, entre función y función, la actriz se retrasa tanto que se ve obligada a tomar un taxi, temerosa de no llegar a tiempo.

En efecto, llegado el momento de salir a escena, aún no se halla en el teatro y la sustituye improvisadamente otra actriz. «Un repente», se llama eso en nuestra jerga.

Al fin llega al teatro, entra atropelladamente, se asoma al patio de butacas, y al ver la escena que están representando, sólo se le ocurre decir a un acomodador, con la mejor buena fe del mundo: —Menos mal que han empezado por el segundo acto.

Cortesía francesa

Con motivo de unas exhibiciones cinematográficas de *El Aguilucho*, Sarah Bernhardt se vio precisada a entablar un pleito con su autor Edmond Rostand.

Requerido el dramaturgo para nombrar un abogado que le representase, dirigió al procurador de la comedianta la carta siguiente:

«Señor: Tengo el placer de participarle que antes de nombrar un abogado en contra de Sarah Bernhardt me dejaré cortar ambas manos. Ninguna fuerza humana

podrá obligarme a defenderme. Ante otra persona cualquiera sostendría mi derecho; pero ante la señora Bernhardt me inclino reverentemente y declaro que cuanto ella hiciera, bien hecho estará. Le abandono, pues, si con ello se concilia el asunto, la totalidad de lo que yo pudiera percibir por esas exhibiciones, y beso con respeto y gratitud sus manos, entre las cuales un billete de banco adquiere la gracia de un lirio. *Edmond Rostand*».

Muñoz Seca

Muñoz Seca tuvo nueve hijos y se empeñó desde el primer momento en dejarle a cada uno una buena herencia. A cada nueva obra que estrenaba hacía el cálculo de lo que podría corresponderles a sus hijos el día de mañana.

No cabe duda de que fue uno de los autores más fecundos que ha tenido España, y que su producción, a pesar de todas las consideraciones que quieran hacerse, tiene una indudable calidad, sobre todo considerándola como hay que considerarla, dentro de su época.

No daba paz a su pluma. No bien había puesto el telón a una comedia empezaba con otra, acuciado además por la continua demanda de títulos que le hacían todas las empresas de los teatros de Madrid.

Un día hubo un señor que se atrevió a preguntarle:

—Oiga, don Pedro. ¿No cree que usted podría haber llegado a ser universalmente famoso de haberse dedicado a otro género teatral distinto del que cultiva?

Muñoz Seca adivinó lo que podía haber detrás de la pregunta y le contestó sin inmutarse:

—Acaso no le falte razón. Yo también lo he pensado muchas veces desde que llevo escribiendo teatro. Pero no olvide que si cultivo este género existe una poderosa razón para hacerlo.

—¿Puedo saberla? —le preguntó de nuevo el señor.

—Ya lo creo que puede saberla. Es una razón de peso, de mucho peso. Yo no dudo ni por un momento que si me hubiera dedicado a otro género sería universalmente famoso, y tendría otra consideración en el ambiente literario de mi época, pero ¿qué quiere? Yo siempre he dicho y he pensado que prefiero que el día de mañana mis nueve hijos se paseen en coche alrededor de todas las plazas del mundo, que no que tengan que pasearse a pie y sin dinero alrededor de mi estatua.

Urgencia

El periodista, novelista y comediógrafo Alfonso Vidal y Planas (1891-1966) alcanzó un rotundo triunfo con su novela folletinesca *Santa Isabel de Ceres*, de la que se publicaron treinta y dos ediciones y se hizo una versión teatral de gran éxito; tuvo también excelente acogida su siguiente novela, *Los gorriones del Prado*.

Pero antes de estos logros, vivió años de amarga bohemia y pasó por innúmeras vicisitudes de orden económico.

En aquellos tiempos de triste y agobiadora penuria se presentó a un editor con el manuscrito de una novela.

—Le cedo a usted la obra por muy poco dinero, por una miseria; pero a condición de que me la pague usted por anticipado.

—Bien; leeré el manuscrito. Déjeme su dirección y...

Vidal y Planas se apresuró a interrumpir al editor, diciendo:

—El caso es que si usted no me paga la novela ahora mismo, mañana ya no tendré dirección.

Un soneto

Se vendió el teatro Apolo. A pesar de las reiteradas protestas de periodistas, escritores, actores y actrices, políticos, aficionados al teatro, se vendió, se derribó y en el solar se construyó el Banco de Vizcaya. La última obra que se representó en el coliseo favorito de los madrileños fue *El sobre verde*. Poco antes, la zarzuela *La bejarana*. No sé por qué motivo, a mí me llevaron a verla. Tenía yo tres años.

Muchísimos años después, el Banco de Vizcaya, para reparar ante los madrileños —que ya no eran los mismos— la desaparición de su teatro, puso el nombre a otro, Nuevo Apolo, con lo cual impidió que este otro llevara el nombre de Progreso, con el que se había inaugurado en los años treinta. Sin duda era un nombre peligroso. Esta gente ni cuando quiere enmendar lo mal hecho lo hace bien.

Con motivo de la desaparición del teatro Apolo, los hermanos Álvarez Quintero escribieron el siguiente soneto.

*Una fuerza invencible y ambiciosa,
ciega ante el arte, y a su voz ajena,
a muerte inesperada te condena
y en tu propio solar te abre la fosa.
La multitud de seres bulliciosa
nacida en él, aléjase con pena
por no ver convertida la ancha escena
en caja de caudales orgullosa.
Pero no tema el séquito doliente
del ingenio español, que adonde vaya,
con sus armas, su música y su gente*

*de todos portes y de toda laya,
por virtud de su espíritu valiente,
vivirá más que el Banco de Vizcaya.*

Este soneto es una anécdota porque la censura prohibió su publicación.

Ingenio irlandés

Estrena Bernard Shaw una de sus comedias y al final de la representación, el público, entusiasmado, llama al autor para aclamarle.

Aparece en el escenario el genial humorista y al saludar al respetable advierte que dicho entusiasmo tiene una excepción, sólo una, pero excepción al fin: un señor de la primera fila no participa de la opinión general, y personalmente demuestra su descontento con fuertes golpes de bastón.

Bernard Shaw se adelanta. En la sala se hace el silencio. Shaw se encara con el iracundo espectador y le pregunta muy cortésmente:

—¿Qué le ocurre caballero? ¿No le gusta la obra?

—¡No, señor! —responde indignado el espectador minoritario.

—¡A mí tampoco! —dice Bernard Shaw sin inmutarse—. Pero ¿qué quiere usted que hagamos contra tanta gente?

La ovación se repite, estruendosa.

Amadeo Vives

Amadeo Vives fue siempre hombre influido internamente por la idea del más allá y por la idea de la religión. Y buena prueba de ello es que al morir en Madrid, dictó unas palabras en las que pedía públicamente perdón por el daño que pudiera haber causado con sus escritos.

De esta influencia en el espíritu de Vives, habla mejor que nadie y mejor que nada una anécdota suya, una anécdota de aquellos paseos que le gustaba dar por Madrid, acompañado por su colaborador y amigo inseparable, Federico Romero.

Una tarde pasaron de las cosas del teatro a las cosas de la vida, y como se presentó el tema del más allá, de las cuestiones de la religión, Vives dejó hablar a Federico Romero, y cuando éste creía terminada ya la conversación sobre ese tema, Amadeo Vives volvió sobre él, dejando de nuevo que hablara Federico Romero,

porque le gustaba oírle y porque, además, le parecían admirables, sensatas y justas sus palabras y sus opiniones.

Y cuando el autor de *La generala* consideró suficientemente debatido el tema, cogiendo del brazo a Federico Romero, haciendo un alto en el caminar, y bajando un poco la voz, le dijo al oído:

—Voy a hacerte una confesión, Federico. Algo que quiero que sepas y que no olvides nunca.

Hizo una pausa para dar mayor importancia a sus palabras y continuó en el mismo tono confidente y pensativo:

—Federico, yo soy católico, pero no ejerzo. Soy un gran pecador.

Federico Romero no olvidó nunca las palabras de Vives, y gracias a él ha podido conservarse esta anécdota del gran músico catalán.

Benavente y el cine

Una de las más famosas obras de Jacinto Benavente fue llevada a la pantalla hace ya muchos años. Parece que su autor no quedó del todo satisfecho de la versión cinematográfica, pero una vez que había transigido con ella, optó por guardar silencio.

La película, aunque dio bastante juego, sobre todo entre las clases populares, pasó lo que se dice sin pena ni gloria.

Benavente evitaba en todo lo posible las conversaciones sobre el tema de la adaptación cinematográfica de su obra. En cuanto se daba cuenta de que iba a salir la película a la palestra de la charla, cambiaba de tema con su portentosa agilidad para las conversaciones.

Pero no siempre acababa saliéndose con la suya, y así una tarde en la tertulia de El Gato Negro, cuando menos lo esperaba, salió la conversación, llevada desde otros cauces que no eran los de la adaptación cinematográfica en sí. Alguien dijo: —Para usted, don Jacinto, no hay temporada mala. Ahora que no tiene obra de estreno en cartel, cuenta sin embargo con la película.

—Yo no he contado nunca con el cine.

—Pero buenos duros que le habrán dado a usted por el permiso para llevar su obra a la pantalla.

Benavente guardó silencio unos instantes. Cuando todos creían que la cosa iba a quedar allí, dijo como justificando las palabras del contertulio: —Bueno, claro. Algo me han dado por los desperfectos.

Otra de Benavente

En la tertulia que presidía por derecho propio don Jacinto, un autorcillo de comedias que se representaban únicamente en teatros alejados de las grandes capitales y que alcanzaban dos representaciones como máximo, se las daba de gran escritor y solía vanagloriarse de sus «éxitos».

Un día, cuando la tertulia estaba más animada, se levantó para dirigirse al excusado (eufemismo de moda en la época para referirse al retrete —eufemismo más antiguo—), y como tardaba mucho en volver y a alguien le extrañó el retraso, don Jacinto, entre dos chupadas a su puro, dejó caer:

—Se habrá dormido sobre sus laureles.

Por cuestión de nervios

Se estrenaba en Valladolid el drama *El bufón del rey*, de Diego San José y Enrique Reoyo. La entrada en escena de Francisco I, el rey al que se refería el título de la obra, tenía lugar en el salón del trono, reunida toda la corte, con gran solemnidad.

La llegada de su majestad era anunciada por una joven actriz que representaba el papel de un paje. Estaba en los comienzos de su carrera y por esa razón estudió y ensayó cuidadosamente su texto, que consistía en dos únicas palabras con las que remataba una quintilla, pues la obra era en verso. Las palabras eran «el rey».

Nerviosa, durante los días que duraron los ensayos, la bella muchacha repetía constantemente: el rey, el rey, el rey... Si decía bien aquellas dos palabras, quizás en otra obra le dieran un papel más largo.

Llegó la noche del estreno. San José y Reoyo presenciaban la representación entre bastidores. La joven actriz, disfrazada de paje, entró desde el foro gritando con solemnidad, con entusiasmo, a toda voz: «¡EL SEIS!!».

Reoyo le dijo al oído al pasmado San José:

Mala centella le parta.

¿Te has fijado? Esa mocosa por pensar en otra cosa se ha equivocado de carta.

Una de críticos

Al redactar la reseña de una revista teatral, un periodista calificó de «fregona» a una de las *vedettes*, y a pesar de que un oficio es tan respetable como el otro, la apreciación, como es lógico y natural, molestó profundamente a la artista lírica, que la consideró ofensiva. También el director del espectáculo, los compañeros y compañeras y todo el personal subalterno protestaron abiertamente no sólo por el calificativo en sí, sino por la mala intención del cronista, y se dirigió la siguiente carta al director del periódico en que se había publicado la reseña.

«Los abajo firmantes conocen y tratan a la señorita aludida en el artículo de [...] como primera *vedette* de grandes y celebrados méritos, pero ya que el diario de su digna dirección afirma que esa señorita es “una fregona” esperamos de su atención nos indique cuándo y dónde ejerce esa segunda profesión que se le atribuye, y que todos ignoramos, pues deseamos comprobarlo personalmente...».

Como era de esperar, el director del diario se negó a publicar la carta. Pero, como «castigo», apartó de la sección de crítica teatral al autor de la humillante reseña.

En este punto podía darse por terminada la anécdota, pero tiene estrambote.

A los pocos días se supo que la madre de la *vedette*, a las ocho de la mañana, hora en la que tenía la seguridad de encontrar en su casa, y posiblemente en la cama, al autor del incidente, se presentó sin anunciarse, y una vez dentro de la casa, se dirigió sin el menor miramiento al dormitorio del desdichado y le propinó la mayor de las palizas que una madre ha propinado nunca a uno de su hijos.

Muerte de una gran actriz

La eximia actriz doña María Guerrero está a punto de entrar en el período agónico.

En el salón contiguo, su marido, el actor don Fernando Díaz de Mendoza, y sus hijos Fernando y Carlos intentan consolarse mutuamente.

El gerente y hombre de confianza Miguel Álvarez Rodenas está junto al lecho de la enferma, que acaba de decirle que va a morir.

Rodenas le suplica que no diga tal cosa, que no hable tan alto, que pueden oírla y se asustarán su marido y sus hijos.

Doña María Guerrero le responde enérgicamente, como en una réplica de teatro, con la firme y elogiadísima voz de sus mejores triunfos:

—Pues que se asusten, porque esto va de veras.

Un artista de primera fila

El simpático barítono Carlos del Pozo —durante los años treinta y cuarenta popularísimo locutor de Radio Madrid—, hablando con Carazza, del Metropolitan Opera House, le decía:

—Yo soy cantante de primera fila.

—¡Ah! ¿Sí?

—Sí, señor, porque desde la segunda no se me oye.

De la vida bohemia

El gracioso tenor cómico Luis Manzano, que hizo varias temporadas en Apolo (años veinte), actuaba hace algún tiempo en Málaga con un sueldo exiguo.

Como no tiene ni para lo más preciso, acuerda él solo, en junta general, no abonar un céntimo a la patrona en cuya casa se hospeda. Un día la patrona que, aunque sea excepción, era una infeliz, pregunta muy intrigada a uno de sus huéspedes: —¿Sabe usted lo que quiere decir «bohemia»? —Naturalmente. ¿Por qué me lo pregunta usted?

—Porque el señor Manzano me ha dicho que él no paga porque es «bohemia».

De una pareja

Cierto actor y cierta actriz llevaban varios años de vida marital cuando de pronto decidieron legalizar su situación casándose por la Iglesia.

Se comentaba esta decisión en una tertulia compuesta casi toda por miembros de la profesión teatral, y un periodista que la frecuentaba dijo:

—No parece que sean gente de teatro. Lo hacen todo al revés.

—¿Por qué? —le preguntaron.

—Porque realizan el ensayo general después de múltiples representaciones.

De Edwige Feuillère

La célebre actriz francesa visitó el estudio de cierto pintor «muy moderno». Éste le

enseñó un cuadro en el que sólo se veían líneas inconexas y manchas de color incomprensibles.

—Es mi autorretrato —dijo. Luego le enseñó otro del mismo estilo—. Es el retrato de mi mujer.

—¡Menos mal que no han tenido hijos! —contestó la actriz.

Del actor Fernando Porredón

Cuando hacia los años treinta este gran actor cómico actuaba en el teatro Arriaga, de Bilbao, al público le dio por no acudir a las representaciones, y el empresario de la compañía no abonaba sus sueldos a los cómicos con la disculpa —quizás ajustada a la verdad— de carecer de fondos.

Antes de comenzar una de las representaciones, Porredón reclamó lo que se le debía, y alegando que él no tenía nada que ver con que el negocio fuera bueno o malo, amenazó con marcharse sin actuar si no se le pagaba inmediatamente.

—¡No haga usted eso, don Fernando, le prometo que no tardaré en recibir un préstamo que he pedido, y con toda seguridad al terminarse el primer acto le pagaré! —le rogó el empresario.

El cómico le creyó, se vistió y salió a escena. En el primer entreacto el empresario le suplicó que siguiera representando su personaje durante el segundo acto, y como al caer el telón y pedir Porredón su dinero, el empresario aplazase el pago hasta después del tercer y último acto, el cómico se quitó la peluca, el bigote postizo, el maquillaje, se vistió de calle y se fue al patio de butacas cuando acababa de alzarse nuevamente el telón. Allí se sentó junto a uno de los escasos espectadores; uno que, por cierto, parecía muy interesado con lo que ocurría en escena.

Al cabo de unos minutos, Porredón le dijo en voz baja:

—¡Ahora verá usted la que se arma!

El espectador le miró sorprendido y le preguntó:

—¿Por qué se va a armar?

—Porque ahora tiene que salir uno al escenario y ese uno soy yo.

De Sacha Guitry

El gran actor y autor francés Sacha Guitry, casado a la sazón con la actriz Yvonne Printemps, tuvo que asistir a una reunión de la Sociedad de Actores. Pierre Fresnay,

también gran actor de teatro y cine, envió una carta de excusa explicando que no podría asistir a la citada reunión porque estaba con fiebre.

Al salir de la sesión, Guitry se dirigió a un bar y lo primero que vio fue a su mujer y a Fresnay muy juntitos, las manos entrelazadas, en una posición que no dejaba lugar a dudas.

Sacha, sin inmutarse, se acercó a la pareja y sin mirar siquiera a su mujer, le dijo al otro:

—Pierre, cuando se tiene una fiebre así, se cura en la cama.

Y se fue. Poco después sobrevino el divorcio. Yvonne Printemps se casó con Pierre Fresnay y vivieron muy felices. Todavía en los años cuarenta los vi yo actuar juntos, en París.

Llueve a tiempo o a destiempo

Loreto Prado, siempre que ocurría algo que pudiera parecer ridículo, tenía a flor de labio las palabras oportunas y graciosas. Esta anécdota, de la que fueron protagonistas Loreto y Chicote, fue contada por el ilustre escritor Luis de Armiñán en *ABC*.

El día en que se inauguró la lápida que con los nombres de Loreto Prado y Enrique Chicote se bautizó, por iniciativa del pueblo, una callecita galdosiana de Madrid, muchos amigos y admiradores de la popularísima pareja acudieron a la ceremonia, convocada para las cuatro de la tarde, hora en que comenzó a llover de manera torrencial. Los sombreros se convirtieron en canalones; los instrumentos de los profesores de la banda municipal, en tinajas rebosantes; en los balcones, los vecinos se protegían con paraguas. Loreto y Chicote, subidos en los taburetes de una taberna, aguantaban heroicamente el adverso temporal, hasta cierto punto orgullosos, según refería poco después Enrique Chicote, pues gracias a ellos se iban a llenar los embalses en aquellos tiempos en que por todas partes se hablaba de la «pertinaz sequía».

—Qué desgracia —se lamentaba el autor Carlos Arniches—; esta lluvia ha restado brillantez a un acto tan simpático y emotivo.

Loreto Prado contestó:

—No lo crea usted, Carlos; ya ve cómo un montón de amigos aguantan a pie firme el diluvio. Esto es para alegrarse, porque es cosa de los angelitos del cielo, que han dicho a san Pedro: «Estamos muy contentos. Esta prueba de cariño a los madrileños Loreto y Chicote es una fiesta tan simpática que ¡hay que mojarla!» y por eso está lloviendo tanto.

Injusticias de la desmemoria

En nuestro siglo, ya en tiempos de posguerra. Algo después de la anécdota anterior.

Dos mozos de una panadería cercana están en la calle de Loreto Prado y Enrique Chicote. Uno de ellos señala la lápida donde constan los nombres de la insigne pareja de actores, tan admirados y queridos por el público popular hasta pocos años antes, y le pregunta al otro:

—Oye, ¿tú sabes quiénes son éstos?

—Pero ¿no lo sabes? Pues eres un bruto; yo acabo de llegar del pueblo y ya lo sé. Son dos héroes del Dos de Mayo, de los que fusilaron los franceses. Una cosa así como Daoíz y Velarde.

Horas extraordinarias

Franz Johan, al que ya me he referido hace unos siglos en esta recopilación, se compró hace unos años un hotelito cerca del Tibidabo barcelonés, dada la permanencia de los éxitos de *Los Vieneses* en la capital catalana.

Por exigencias de la profesión estuvo durante bastante tiempo fuera de Barcelona y fuera de España, y cuando volvió se creyó en el caso de hacer algunas obras de reparación y de embellecimiento en el hotelito, para lo cual mandó llamar a unos obreros de la construcción. Eran dos especialistas en eso de dejar hechos unos brazos de mar los hoteles («torres», que dicen en Barcelona).

Tan bien hacían el trabajo, y tanto mejoraba de día en día, que Franz Johan se creyó en el caso de felicitarlos.

—Muy bien. Admirable. Lo hacen extraordinariamente bien.

Y se creyó también obligado a agradecerles de alguna manera su rapidez y su eficiencia, por lo que añadió:

—Ahí van estas entradas para que vayan esta noche a ver nuestro espectáculo. Estoy seguro de que pasarán un buen rato.

Los dos obreros se fueron tan contentos a ver a *Los Vieneses*, y salieron encantados.

Al día siguiente terminaron su trabajo en el hotelito de Franz Johan, y éste les pidió la factura. ¡Por poco se cae al suelo de repente! No era que hubieran cargado la mano al escribir los números y que aquello fuera demasiado caro. Para lo bien que lo habían hecho y lo rápidamente que lo terminaron, le parecía hasta barato. Pero su asombro, su estupefacción se debían a causa bien distinta. Era porque los dos obreros,

después de consignar el gasto de materiales y la mano de obra, ¡le habían puesto dos horas y media extraordinarias y con el consiguiente recargo del trabajo nocturno, por el tiempo que invirtieron ambos en asistir a la representación de *Los Vieneses* a la que habían sido invitados por Franz Johan!

Del gran especialista en melodramas Doroteo Martí

Hace años era costumbre dar una representación en uno de los teatros de Madrid o Barcelona, después de la función de la noche, a la una de la madrugada, con el fin de que los actores que trabajaban en los teatros pudiesen ver algunas obras y apreciar o despreciar el trabajo de sus compañeros. No acudían a estas representaciones solamente cómicos, sino también empleados de bares y gente que trabajaba hasta medianoche. Se reunía así un público más bien bullanguero y a este tipo de función se le conocía con el nombre de «la Galfa». Las compañías se turnaban ofreciendo sus representaciones y así le llegó el turno a la de Doroteo Martí, el gran especialista en melodramas lacrimógenos, ídolo de los públicos populares que abarrotaban los teatros en que actuaba, obligando en algunas ciudades a dar representaciones incluso por las mañanas. En cambio, entre los profesionales no gozaba fama de buen actor sino todo lo contrario. Le consideraban amanerado, truquista, decían que utilizaba los recursos más ramplones del oficio. Y que esto lo hacía no de una manera voluntaria, porque antepusiera el interés económico al artístico, sino porque no sabía actuar de otra manera. No puedo erigirme en juez de este pleito porque nunca le vi actuar. Pero sí le traté en bastantes ocasiones y puedo afirmar que era hombre de gran inteligencia, vasta cultura y afinada sensibilidad.

La noche a la que me refiero, el teatro se llenó de compañeros del oficio dispuestos, al parecer, a tomar a chufra el drama que se iba a representar. Y, en particular, al primer actor y director (y también figurinista), con las consiguientes cuchufletas y alguna que otra frase mordaz.

A través de la mirilla del telón, «el chivato» en la jerga teatral, Doroteo Martí advirtió la clase de público con la que debía enfrentarse. Pero tenía la rara costumbre de dirigirse alguna que otra vez al público desde el escenario, apartándose del texto de la obra, para hacer algún comentario más o menos oportuno, o publicidad del resto de la temporada, y aquella noche también decidió hablar al público. Lo hizo antes de comenzar la representación, sin temor a que aquella acción fuera en detrimento de su prestigio y de la imprescindible cordialidad que debe imperar entre compañeros. Sin el menor titubeo, apareció delante del telón y con voz firme y natural y una gran sencillez dijo, en el repentino silencio causado por la sorpresa:

—Distinguidos compañeros y simpático público que me honráis con vuestra

querida asistencia; antes de comenzar la representación, deseo y debo hacer un breve comentario sobre mi modesta actuación, que podréis comprobar, durante el desarrollo de la obra anunciada, soy el peor de cuantos actores pisan las tablas, pero, por otra parte, tengo la satisfacción de comunicaros, como consuelo para muchos de mis compañeros, que, aun siendo cómico, y no de los buenos, se pueden ganar millones.

Cayeron estas valientes y acertadísimas palabras como una ducha de agua helada sobre aquellos cómicos que se consideraban «buenos», y algunos de los cuales a duras penas conseguían ganar lo imprescindible para vivir.

Otra del mismo divo

No hay exageración en afirmar que Doroteo Martí ha sido uno de los pocos actores españoles de este siglo que han merecido esa categoría de «divo» que tanto regatean aquí, cuando no la ridiculizan, no sólo los espectadores aficionados sino los compañeros y los comentaristas. He mencionado que a veces se dirigía al público. He aquí un ejemplo.

Representaba el drama *Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo*. Martí, clavado en la cruz, al final de la obra, dejaba caer la cabeza sobre su pecho, como muestra de haber exhalado el último suspiro.

Ruedan las lágrimas por las mejillas de muchas espectadoras. Otras se las enjugan con pañuelos.

Desciende y sube el telón repetidas veces^[34] para corresponder a los aplausos de un público sinceramente entregado y conmovido.

En una de estas subidas, el telón no desciende inmediatamente, queda alzado.

El crucificado yergue la cabeza y en el tono más natural y simpático del mundo, se dirige a los espectadores, todavía conmovidos, y les anuncia:

—Mañana, tarde y noche: *Genoveva de Brabante*.

Y vuelve a quedar postrado, clavada la barbilla en el pecho, desmadejado el cuerpo, mientras continúan las «glorias» y los aplausos.

La vida en un bloc^[35]

«El estreno de esta comedia fue un tanto accidentado. Hicimos un ensayo general el día antes, como era costumbre en aquella época, ensayo que acabó cerca de la

madrugada, y para el día siguiente convoqué otro a las tres de la tarde con objeto de pasar toda la obra seguida, sin interrupciones, hasta las cinco o las seis, y después poder descansar todos hasta las diez cuarenta y cinco, en que tendría lugar el estreno, pero en este ensayo de la tarde en seguida comenzó a intervenir el autor, Carlos Llopis, desde el patio de butacas. Interrumpía el ensayo para hacer indicaciones nimias, la mayoría de ellas sobre matices de interpretación de los actores que eran inadecuadas en un ensayo general. Algunas de sus observaciones las repitió veces y veces y las interrupciones cada vez eran más frecuentes. Tenía yo mucho interés en llegar cuanto antes al final de la obra, pues la última escena, una conversación telefónica, que en realidad era un monólogo de mi personaje con el que se ponía fin a la comedia, la había entregado Carlos Llopis el día antes y ni estaba perfeccionada en el texto ni había tenido yo tiempo de aprendérmela. No podría estrenar la obra sin haberla ensayado unas cuantas veces. Pero el tiempo pasaba y el ensayo general no avanzaba nada. Después de las nueve de la noche concluimos la primera de las dos partes. Llopis estaba de acuerdo conmigo en que era necesario acabar el ensayo general antes de estrenar. Pero con una diferencia: yo opinaba que había que pasar el segundo acto sin interrupciones para no perder más tiempo, y él opinaba que había que suspender el estreno. Yo di orden de seguir el ensayo mientras él se fue a discutir con el empresario, Tirso Escudero. Tuvieron una escena violentísima. Llopis, como autor, se obstinó en prohibir la representación. El empresario le recordó que el autor tenía derecho a suspender las representaciones pero anunciándolo con veinticuatro horas de antelación. Llopis llamó en su ayuda al presidente de la Sociedad de Autores, que era entonces Luis Fernández Ardavín; Tirso Escudero, en su ayuda, llamó a la policía.

»Estaba yo en el escenario ensayando el primer cuadro de la segunda parte, cuando por el pasillo del patio de butacas avanzó hasta el proscenio un señor que se dio a conocer como policía.

»—¿Fernando Fernán-Gómez?

»—Sí, yo soy.

»—¿Es cierto que se niega usted a dar la representación de esta noche?

»—No, no es cierto.

»—¿Está usted dispuesto a actuar?

»—Sí, estoy dispuesto.

»—Muchas gracias.

»El policía se alejó y nosotros seguimos el ensayo. A este inconveniente del espantoso terror a los estrenos que tenía Carlos Llopis, y que era lo que le impulsaba a adoptar esas actitudes mientras bebía copa tras copa de coñac, se añadía otro suceso que parece insólito pero que a mí me ha ocurrido dos veces. Al realizador de los decorados se le había olvidado uno. Esto era casi irreparable en aquella época, en la que no se disponía más que de un día para el montaje del decorado y el ensayo general. El día antes, al presentar los tres decorados de la obra, nos encontramos con

que sólo teníamos dos. Eran los decorados el bar de un hotel de lujo, un reservado de un restaurante y un saloncito de una casa de pueblo. El reservado del restaurante se les había olvidado hacerlo. Eché del teatro a los decoradores y con unas piezas de tela que compramos en los cercanos almacenes Simeón y la ayuda de los tramoyistas del teatro improvisamos un decorado, pero un decorado que, como es natural, la tarde del día del estreno estaba sin rematar. La policía y el presidente de la Sociedad de Autores, que se personó en cuanto pudo, aconsejaron a Carlos Llopis que se encerrara no sé dónde, a serenarse. Los demás a duras penas conseguimos que el ensayo avanzase, pasar una o dos veces aquel monólogo final, que acabó siendo una improvisación, y dar los últimos toques al decorado del restaurante. Pero a todo esto eran ya las once de la noche y el público del estreno, que abarrotaba la sala, había empezado a patear. En medio de la protesta casi unánime se alzó el telón con media hora de retraso. Muy pronto cesaron los rumores. A los pocos minutos, tras una frase de la espléndida actriz cómica Mercedes Muñoz Sampedro, sonaron las primeras risas. A partir de ahí todo fue como una seda, las carcajadas se alternaban con los aplausos y una gran ovación coronó la caída del telón al concluir la primera parte de la obra. Tras la tremenda tensión, nos abrazamos frenéticamente unos a otros. De no sé dónde surgió Carlos Llopis y sus abrazos eran los más conmovidos, los más fuertes.

»Opinaba yo que aquel monólogo telefónico con que concluía la comedia hacía inútil un breve cuadro de la segunda parte que a mí nunca acabó de gustarme y consideraba no sólo innecesario sino peligroso. Ya había hablado de esto repetidas veces con Manuel Alexandre, no sólo actor del reparto, sino gerente de la compañía. Estaba de acuerdo conmigo, pero no habíamos encontrado manera de convencer a Llopis de que lo suprimiese. Entonces, en aquel momento de euforia, me atreví a proponérselo por última vez:

»—Carlos, ¿suprimimos el segundo cuadro?

»Tembloroso, sonrientes sus labios, sus ojos, Llopis me preguntó:

»—¿Tú crees que se puede?

»—¡Claro que se puede!

»Por justificarse de alguna manera, echó un vistazo al reloj: los ocho minutos que duraba el cuadro los habían cubierto con creces las carcajadas del público.

»—¡Suprímelo!

»El regidor corrió por escaleras y pasillos a dar las órdenes oportunas, sin ocultar su alegría, pues estaba de acuerdo con Alexandre, conmigo y con el experimentadísimo don Juan Espantaleón, cuya intervención en el cuadro le tenía aterrado.

»Eduardo Haro Tecglen, que había entrado a saludar a su amigo Alexandre, se vio de pronto arrollado por el regidor, que gritaba:

»—¡Alexandre, no te vistas de torero!

»Alexandre olvidó el saludo del crítico para correr a su camerino, gritando, feliz:

»—¡No me visto de torero, no me visto de torero!

»Ante el estupor de Haro Tecglen, el regidor iba de camerino en camerino advirtiéndolo:

»—¡No va el cuadro segundo! ¡No va el cuadro segundo!

»La comedia fue un gran éxito. Como el autor había acudido al teatro vestido de trapillo, alguien tuvo que prestarle una americana oscura. Y salió a recibir los aplausos resplandeciente de felicidad».

El efecto que hacen los chistes

Rafael Rivelles tenía fama de ser el mejor actor de su tiempo, pero también tenía fama de hombre adusto, no muy cordial en el trato con los actores de su compañía. No por esta razón, sino por cualquier otra que no hace al caso, uno de estos actores, un joven que ocupaba uno de los últimos puestos, se había despedido de la compañía, cuando llegó al ensayo el áspero don Rafael, que sólo en esos momentos, en los previos a los ensayos, tenía la costumbre de suavizar su carácter y contar uno o dos chistes que los actores y las actrices celebraban con sonoras carcajadas. Aquel día, como otro cualquiera, don Rafael, que no había saludado a casi ninguno de aquellos cómicos al cruzárselos por el pasillo, soltó su primer chiste. Fue acogido por catorce incontenibles carcajadas. Cuento catorce porque la compañía la componían dieciséis.

De los dos que no habían reído, uno era el propio Rivelles y el otro el actor joven al que antes me he referido y al que ahora Rivelles miraba fijamente.

—¿A usted no le ha hecho gracia? —preguntó el primer actor, director, empresario.

—Es que yo me he despedido ayer —respondió el joven.

Violencia en el escenario

La actriz Myriam Boyer, injustamente sentenciada, obtuvo reparación ante un tribunal de París. Interpretando *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee, había retorcido, causándole lesiones, los pulgares del actor Niel Arestrup, quien arrastrado por la intensidad de la acción, estuvo a punto de estrangularla.

El fogoso actor ya había, en otras interpretaciones, vapuleado a Isabel Adjani y roto los tímpanos a Miou Miou, pero John Berry, el director de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, siguió fielmente, por desgracia, las indicaciones del autor: «Él la

coge por los cabellos, le echa la cabeza hacia atrás. Una bofetada. Otra. Etc.».

John Berry era (y sigue siéndolo) el ex marido de Myriam Boyer.

Muchas o pocas representaciones

Es difícil escribir una obra teatral, aunque se utilicen argumentos manidos y no se pretenda ser muy original ni muy brillante. Es difícil terminarla. Más difícil aún es que guste, sin verla, sólo leyéndola, a unas cuantas personas que hagan posible su estreno. Todo esto es difícil para los autores noveles y también para los consagrados. Dificilísimo ya es conseguir que se estrene, que alguien la financie, que actores y director la acepten, que haya teatro libre. Un amigo mío, multimillonario, aficionadísimo a escribir comedias, consiguió, financiándose a sí mismo, estrenar en París; pero en Madrid, nunca. Se murió sin conseguirlo. Bueno, pues lo más difícil de todo es conseguir que la obra se mantenga en cartel. Cuando empecé yo a trabajar en el teatro se solía estrenar los viernes. Las críticas de prensa aparecían en la mañana del sábado, y si las de los dos periódicos que «mandaban» no eran favorables, el lunes ya no iba nadie al teatro, y a mediados de semana empezábamos a ensayar otra obra.

Había algunas, una o dos al año, que llegaban a las doscientas representaciones, pero las más se quedaban alrededor de las treinta y sus autores conservaban el suficiente prestigio para volver a estrenar otra vez.

Pues bien, como algunos lectores saben, aunque no de memoria, el drama policíaco *La ratonera*, de Agatha Christie, fue estrenado el 25 de noviembre de 1952 en el Teatro Ambassadors, de Londres. En ese mismo teatro se ofrecieron sin interrupción 8.862 representaciones hasta el 25 de marzo de 1974, fecha en que la obra se trasladó al teatro St. Martin's, donde el 6 de mayo de 1991 se alcanzó la representación número 16.000.

Cuando el público aplaude

No puede decirse que el público de este siglo se muestre más remiso que el de otros tiempos en cuanto a manifestar su entusiasmo y agradecer su trabajo a los intérpretes. Lo que ocurre es que actualmente al público de la ópera le gusta la ópera más que al de los otros espectáculos le gustan los otros espectáculos.

He aquí dos pruebas de ello:

Al concluir en la Deutsche Oper de Berlín, el 24 de febrero de 1968, la interpretación de la ópera de Gaetano Donizzetti *L'elisir d'amore*, en la que el famosísimo tenor italiano Luciano Pavarotti había interpretado el personaje de Nemorino, el telón hubo de alzarse ciento sesenta y cinco veces para que agradeciera los aplausos del público. Aplausos que duraron una hora y siete minutos.

Ochenta y tres veces se levantó el telón tras la interpretación de Plácido Domingo de *La Bohème*, de Giacomo Puccini, en el teatro de la Ópera de Viena, el 5 de julio de 1983, para que el tenor español recibiera los aplausos de un público entusiasmado. En esta ocasión el tiempo que duró la ovación fue de una hora y treinta minutos.

NOTA FINAL

He compuesto esta recopilación de anécdotas durante la primera mitad del año 1997 en un ordenador Macintosh LCIII, utilizando para soporte de los libros y los papeles un atril de mesa que me regaló mi compañero y amigo José Sacristán y otro, obsequio de mi compañera Emma Cohén. A ella debo agradecerle, además, que, traicionando su habitual desorden, haya dedicado tiempo a remediar el mío.

Manifiesto también mi gratitud a mi hijo Fernando y a mi amigo el escritor y director de cine José Luis García Sánchez, que me han prestado muchos de los libros que he utilizado para llevar a cabo este empeño.

El trabajo, como cualquier otro, me ha resultado a ratos divertido y a ratos fastidioso. Confío en que los lectores, si llegaran a existir, no perciban la diferencia.

Pido perdón por los errores, por las injusticias en la selección y, sobre todo, a los autores ya desaparecidos y que no pueden defenderse, por los abundantes plagios.

Ciudad Santo Domingo, Algete, Madrid, 1997.

LIBROS UTILIZADOS

Le théâtre des origines a nos jours, Léon Moussinac.

Historia del teatro, Javier Farías.

Historia del teatro europeo, G. N. Noiadzhiev y A. Dzhivelégov.

Historia del teatro español, Díaz de Escovar y Lasso de la Vega.

Le journal du monde, Éditions Denoel.

Shakespeare retrouvé, Longwort Chambrun.

Diccionario literario, González Porto-Bompiani.

Diccionario de autores, González Porto-Bompiani.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana, Espasa Calpe.

The New Encyclopaedia Britannica.

Diccionario de literatura española e hispanoamericana, Ricardo Gullón.

Abecedario del teatro, Rafael Portillo y Jesús Casado.

Las edades de oro del teatro, Kenneth Macgowan y William Melnitz.

La mala vida en la España de Felipe IV, José Deleito y Piñuela.

También se divierte el pueblo..., J. Deleito y Piñuela.

Historia de cómicos, José López Rubio.

El corral de la Pacheca, Ricardo Sepúlveda.

Mi teatro, Sinesio Delgado.

Historias de la Historia, Carlos Fisas.

Vida y confesiones de Oscar Wilde, Frank Harris.

Bernard Shaw, G. K. Chesterton.

Siluetas escénicas del pasado, Narciso Díaz de Escovar.

Gente de ayer, Diego San José.

Estampas del Madrid teatral fin de siglo, J. Deleito y Piñuela.

Arriba el telón, A. Martínez Olmedilla.

O Río de Janeiro do meu tempo, Luz Edmundo.

Gente de teatro que conocí, Georges Michel.

La carátula ríe, Enrique Povedano.

Anecdótico pintoresco, Rogelio Pérez Olivares.

Antología de anécdotas, Noel Clarasó.

Diccionario ilustrado de anécdotas, Vicente Vega.

Cuando Fernando VII gastaba paleta..., Enrique Chicote.

Aquel Madrid del cuplé, José María López Ruiz.

María Guerrero, Felipe Sassone.

Mil y una anécdotas de gente conocida, Asenjo y Torres del Álamo.

Todos y nada de la Villa y Corte, Tomás Borrás.

Enciclopedia de la simpatía, Antonio de Armenteras.

El tiempo amarillo, F. Fernán-Gómez.

La máscara de Apolo, Mary Renault.

El libro de los hechos insólitos, Gregorio Doval.



FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, nacido en 1921 durante un viaje teatral por tierras americanas y educado en el barrio madrileño y castizo de Chamberí, desde muy niño sintió la doble llamada de la interpretación y de las letras. Intérprete de los más diversos y dispares papeles en numerosas representaciones teatrales, con más de cien películas protagonizadas o dirigidas en su haber, desde aquella famosa y mítica *Balarrasa* hasta *Maravillas*, *Los zancos*, *Stico* o *La mitad del cielo*, pasando por *El fenómeno* o *El anacoreta*, la filmografía de este actor con vocación literaria es vastísima. Pero quizá su vertiente de escritor es tanto o más sólida que su vocación por la farándula.

Guiones de cine y de televisión en colaboración con Suárez Caso, Manuel Pilares, Enmanuela Beltrán, Azcona, Alfonso Ungría, Pedro Beltrán, Carlos Saura y Jaime de Armiñán; novelas como *El vendedor de naranjas* o *El viaje a ninguna parte*, obras de teatro como *La coartada*, *Los domingos bacanal*, *Las bicicletas son para el verano* (premio Lope de Vega, 1977), narraciones infantiles como *Los ladrones* y *Retal*, o sus más recientes obras como *El actor y los demás*, *Impresiones y depresiones*, *El mal amor*, finalista del Premio Planeta 1987, y *El mar y el tiempo* componen, junto a cientos de artículos, tanto en prensa diaria como especializada, un entramado literario sencillo pero coherente y exquisito.

Notas

[1] Amiot-Dumont, París, 1957. <<

[2] *Timocracia*: gobierno en el que ejercen el poder los ciudadanos que tienen cierta renta. <<

[3] En el teatro romano de esta época no intervenían actrices, como en el griego anterior. Los papeles de mujer los representaban hombres. Pero como figurantes sí actuaban mujeres. <<

[4] Cicerón había recibido de Roscio lecciones de declamación y de elocuencia. <<

[5] Sin ánimo de restar méritos a un compañero, me veo obligado a consignar que a mí esta anécdota me parece de muy difícil credibilidad. <<

[6] Javier Farías, *Historia del teatro*. <<

[7] «Leto» (Julio Pomponio). Erudito italiano del siglo xv. Hijo ilegítimo de un patricio napolitano. Fundó en Roma una academia literaria que fue disuelta por el papa Paulo II por haber sido denunciada como antirreligiosa, siendo encarcelados sus miembros. Puesto en libertad por no resultar contra él cargo alguno, fundó una nueva escuela de bellas letras (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Espasa Calpe). <<

[8] Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*. <<

[9] Se denominaba «autor» al primer actor-empresario. <<

[10] *Mohadas*: estocadas, golpes. <<

[11] *Proporcionado*: vale también regular, competente o apto para lo que es menester (*Diccionario de autoridades*). <<

[12] Benito Pérez Galdós, *La corte de Carlos IV.* <<

[13] *Todo se hará noche*: bella manera clásica de decir que nunca se sabrá nada. <<

[14] *Particulares*: representaciones privadas en las casas. <<

[15] Enrique Povedano, *La carátula ríe*. <<

[16] La crítica de nuestro siglo no presta ningún crédito a los relatos del caballero Jacques Casanova de Seingalt. <<

[17] José López Rubio, *Historia de cómicos*. <<

[18] Ugo Dettore, *Movimientos espirituales. Diccionario literario*, González Porto-Bompiani. <<

[19] *Publicado en 1881.* <<

[20] «Barba»: así se llamaba a los actores encargados de representar personajes de avanzada edad. <<

[21] *Menear*, hacer ruido el público con los pies o bastones para manifestar desaprobación. <<

[22] *José López Rubio, Historia de cómicos.* <<

[23] Georges Michel, *Gente de teatro que conocí*. <<

[24] *Reventador*: el espectador que acude al teatro con la intención de patear, silbar y gritar durante la representación, y de este modo estropear, «reventar», la misma (Portillo y Casado, *Abecedario del teatro*). <<

[25] *Practicable*: dicese de aquella pieza de decorado o de utilería que se puede usar (Portillo y Casado, *Abecedario del teatro*). <<

[26] En este lugar había varios merenderos populares. <<

[27] Faltaban unos años para que, al obtener el Premio Nobel, sus colegas le pusieran a parir. <<

[28] *Beneficio*: función que se acostumbraba a dar al término de una temporada antes de retirar una obra o en otras ocasiones especiales, destinando parte de la recaudación, una vez descontados los gastos, a uno de los actores de la compañía (Portillo y Casado, *Abecedario del teatro*). <<

[29] Enrique Chicote, *Cuando Fernando VII gastaba paleta...* <<

[30] *Partiquino*: cantante de ópera a quien se asigna una parte muy breve o un papel sin importancia (Portillo y Casado, *Abecedario del teatro*). <<

[31] Enrique Povedano, *La carátula ríe*. <<

[32] José Alfonso, *Del Madrid del cuplé*. <<

[33] Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*. <<

[34] Llamamos *glorias* a cada una de las subidas y bajadas en nuestra jerga. <<

[35] F. Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*. <<