

CIRCE

CIRCE

Ópera en tres actos, sobre un plan basado en El mayor encanto, amor, de Calderón, poema de don Miguel Ramos Carrión, música de don Ruperto Chapi, estrenada en el teatro Lírico de Madrid el 7 de Mayo de 1902.

Debo declarar ante todo, honrada y lealmente, para que el lector discreto no se llame á engaño, que todas mis simpatías están en pro de la levantada empresa de restaurar el drama lírico español, con el fin de que figuremos, en esta manifestación tan elevada del arte, con nuestro carácter tradicional y por derecho propio. Es un dolor que, llevados de una afición inmoderada hacia lo extranjero, hayamos olvidado que antiguamente poseíamos un arte musical completamente nuestro, y que si los grandes compositores españoles de aquellas épocas remotas fueron y siguen siendo la admiración de propios y extraños, no hay razón ninguna para que en los presentes tiempos deje de ocurrir lo mismo.

La iniciativa, patrocinada por el señor Berriatúa, es noble y digna de todo encomio, y á favorecerla debemos contribuir todos los amantes del arte español. Pero por lo mismo, creo que debe

procederse con serenidad y juicio, sin dejarse llevar de histéricos entusiasmos que á nada conducen, y teniendo en cuenta que no es cosa baladí ni hacedera en un momento la creación de la ópera nacional, mil veces intentada y otras mil veces fallida, precisamente por vehemencias é intemperancias, muy propias de nuestro carácter, pero que en realidad á nada conducen.

Desgraciadamente, las obras maestras no se escriben á plazo fijo, ni se producen cuando se desean. Por lo general, son la consecuencia de una larga evolución preparatoria, y conviene tener esto muy presente para no exigir á nuestros maestros más de lo que buenamente pueden dar; que poco á poco, y por sus pasos contados, iremos progresando hasta llegar al fin ambicionado. Débese, pues, juzgar imparcialmente y con grande serenidad, señalando los defectos que se encuentren, no en tono de censura, sino para ver de remediarlos en lo porvenir y aplaudiendo cuanto bueno nos salga al paso, á fin de alentar á los que trabajan con buen deseo y mejor voluntad. No hay que olvidar lo que dijera el Divino Maestro: «Muchos son los llamados y pocos los escogidos.»

Y hechas estas advertencias preliminares, destinadas á aclarar ciertas dudas, pasemos á ocuparnos de *Circe*, partitura debida á los señores *Ramos Carrión*, autor del libro, y *Chapi*, compositor de la música, que ha inaugurado la campaña de nuestro flamante teatro Lírico.

I

Los asuntos mitológicos han sido siempre muy socorridos para los compositores. Desde su nacimiento, la ópera tuvo especial complacencia en cantar las aventuras y desventuras de los héroes de la antigüedad clásica. En los primeros tiempos nadie se hubiera atrevido á romper contra la costumbre consagrada, y las patéticas historias ó mitos de Orfeo, Teseo, Ulises, Ifigenia y Alceste, por no citar más que estos, sirvieron de tema á infinidad de composiciones de todos los géneros y de todas las escuelas. El uso de semejantes argumentos no tardó en degenerar en abuso, por lo que hubo de producirse una primera reacción, gracias á la ópera bufa napolitana, que aportó al drama lírico, un tanto estancado en la antigüedad, los elementos vibrantes de la vida contemporánea. En Francia fué donde por más tiempo persistió la tragedia lírica de carácter clásico, no sin grandes protestas formuladas por eminentes críticos, entre los que se cuenta Boileau, dirigidas principalmente contra el poeta Quinault, autor de innumerables libretos heroicos y mitológicos de una rigidez rayana en lo insopor-

table, hasta el punto de hacerse proverbial la exclamación atribuída á Fontenelle:

¡Qui nous délivrerá des grecs et des romains!

La fábula de *Circe* fué una de las primeras utilizadas por los creadores del drama lírico. Todavía en los tiempos prehistóricos, durante el siglo XVI, cuando apenas si existen más que algunas tentativas informes y aisladas, el episodio homérico sirve de fundamento y tema al famoso *Balet comique de la Royne*, ejecutado en el palacio del Louvre de París en 1582, en presencia de Enrique III y de su corte, con motivo de los desposorios del duque de Joyeuse con Mlle. de Vaudemont. La música era obra de los compositores Beaulieu y Salmón, y la invención de un violinista piamontés, venido á Francia con el séquito de Catalina de Médicis, llamado Baltasar y conocido por el apodo de Beaujoyeux. Los gastos de esta fiesta, cuya ejecución duró desde las diez de la noche hasta las cuatro de la madrugada, se elevaron, según Laborde, á más de cinco millones, suma que puede hacer suponer el lujo de los trajes y de la presentación escénica.

Pero á pesar de tal ejemplo, hay que reconocer que semejante asunto no fué nunca de los más manoseados, si bien pudieran citarse diez ó doce óperas intituladas *Circe*, representadas con mayor ó menor éxito en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania, ninguna de las cuales ha llegado hasta

nosotros, por más que alguna fuera obra de músicos tan apreciables como Keiser, el creador de la ópera alemana (Hamburgo, 1744), Winter (Munich, 1785), Paer (Venecia, 1781), siendo la más célebre de todas y la más antigua la compuesta por Marco Antonio Charpentier sobre un poema de Tomás Corneille, que fué estrenada en París en 1675, y á cuyo hermoso libro puso música nuevamente el insigne guitarrista portugués Roberto de Viseo, tan celebrado en la corte de Luis XIV.

El hermoso episodio que constituye la décima rapsodia de la divina *Odysea* puede considerarse sin duda alguna como una de las bellas creaciones brotadas de la poderosa fantasía del gran Homero. Probablemente tendría por fundamento algún hecho histórico, y en efecto los comentaristas del poeta por excelencia nos hablan de la existencia de una Circe, reina de Sarmacia, quien después de matar á su marido, para esquivar la venganza de sus súbditos se refugió en el promontorio que desde entonces lleva el nombre de *Monte Circeo*, situado en las costas occidentales de Italia, y que en la antigüedad, según el testimonio de Plinio, debía ser un islote, dedicándose en su retiro al cultivo de las artes mágicas. Conforme al relato homérico, *Ulyseo*, como le llamaban nuestros mayores, hubo de abordar en aquellas regiones, víctima de la venganza de Venus, en su viaje de regreso á Itaca, después de la destruc-

ción de Troya. El padre de la poesía nos cuenta, con ingenuidad encantadora, cómo la nave avista la inhospitalaria costa y cómo el prudente caudillo destaca un grupo de sus acompañantes para que exploren los desconocidos territorios. Apenas desembarcan son sorprendidos por la terrible maga, que los atrae y seduce, acabando por darles á beber el filtro que ha de convertirlos en animales. Realízase el encanto, y sólo uno de los griegos, Euriloquio (el Arsidas del señor Ramos Carrión), logra salvarse, y corre á prevenir á Ulises. Al momento se apresta el héroe á vengar á sus compañeros. Aborda á tierra y se encamina á la vivienda de la encantadora. En el trayecto se le aparece su protector, Mercurio, quien le da la hierba *moly*, que le librá de las asechanzas mágicas, y le indica los medios que debe emplear para vencer las astucias de Circe y desencantar á sus víctimas.

Todo ello está expuesto por el gran poeta con una sencillez admirable. Ulises, fuerte ante todos los conjuros, no sabe resistir á la mágica seducción del amor. Un año entero permanece en compañía de Circe, de quien tiene dos hijos gemelos, Latinus y Cassiphone—el varón fué nada menos que el padre de los primeros habitantes del Lacio y el fundador, por consiguiente, de nuestra raza—, y al cabo de ese tiempo, el héroe, cediendo á las imposiciones del deber, se aleja en busca de su fiel esposa Penélope, dejando á Circe abandonada. Á esto se reduce toda la fábula, cuyo significado

moral es en extremo profundo. El símbolo de los hombres convertidos en animales por abandonarse á los placeres sensuales, no puede ser ni más significativo ni más profundo. Andando los años, narran las historias que Telémaco, hijo de Ulises, dió muerte á Circe, sucumbiendo él mismo víctima de la venganza de Cassiphone.

No obstante su singular belleza, la leyenda del *Monte Circeo* no parece haber ejercido gran influencia en el mundo pagano. Apenas si existen representaciones plásticas de este mito. Un bajo-relieve de la buena época griega, existente en el palacio Rondanini, nos muestra en tres escenas superpuestas el desarrollo del pequeño drama homérico. Fuera de este se conocen muy pocos monumentos iconográficos que representen á Circe. Pero si la antigüedad parece haberla descuidado algún tanto, el Renacimiento, en cambio, se ocupó con delectación de la terrible maga. Innumerables pintores, Guercino y el Parmesano entre otros, trazaron su figura seductora, y gran número de poetas glosaron sus singulares aventuras.

Un novelista italiano de no escaso valer, Juan Bautista Gelli, publicó en Florencia, en 1549, una interesantísima novela, en que reproducía el episodio homérico, introduciendo en él muy ingeniosas y agudas variantes. En efecto, según la nueva versión del prosista florentino, que debía ser un gran humorista, Circe accede de buen grado á devolver á los compañeros de Ulises la figura huma-

na siempre que ellos consientan en la transformación. No es pequeña la sorpresa del héroe al saber que ninguno acepta, pues todos se hallan tan satisfechos en su nuevo estado de animales libres, que ni uno solo desea volver á su primitiva situación de hombre esclavo. El apólogo es más intencionado de lo que parece, y fué recogido por el bueno de La Fontaine, que lo reprodujo en su fábula *Les compagnons d'Ulysse*.

En España también se escribió mucho sobre esta historia. Lope de Vega compuso un poema titulado *La Circe*, que no es, en verdad, una de sus mejores concepciones, y trató el asunto á lo divino, según curiosa costumbre de su época, en una especie de auto ó comedia sacramental que lleva el nombre de *La Circe angélica*. Más adelante, el doctor Mira de Amescua y el doctor don Juan Pérez de Montalván escribieron en colaboración con don Pedro Calderón la comedia *Polifemo y Circe*, en que á las aventuras de Ulises se une el episodio de los amores de Acis y Galatea con la venganza del cíclope siciliano. Esta obra, que debió estrenarse hacia el año 1634, es el original de *El mayor encanto, amor*, fiesta que se representó á Su Majestad Felipe IV en el estanque grande del Real Palacio del Buen Retiro, la noche de San Juan del año 1639, y de la que he de ocuparme con alguna detención, por haber inspirado la nueva *Circe*, objeto y fin de estas disquisiciones.

El mayor encanto, amor, es, sin duda alguna, una de las concepciones en que brilla más la fantasía poética del autor de *La vida es sueño*. Su representación debió constituir un espectáculo fastuoso y nunca visto, según puede colegirse de la curiosa relación *La Circe, fiesta que se representó en el estanque grande del Retiro, invención de Cosme Lotti, etc., etc.*, publicada por don Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico de la Comedia*. El famoso ingeniero y tramoyista italiano antes nombrado, había dispuesto un teatro que navegase á imitación de aquellas naumaquias de los romanos (Vide *Avisos históricos* de don José Pellicer), pero no contó con que apenas comenzó la representación, «se levantó tal aire, borrasca y torbellino, que muerta mucha parte de las luces y tiestos, desbaratadas las góndolas y á peligro de hundirse; asustado el príncipe, fué preciso retirarse y cesar la fiesta». Mas á pesar de la catástrofe iniciada, la representación volvió á repetirse, según dice el escritor citado: «el jueves, á Sus Majestades y Altezas, que Dios guarde; viernes, al Consejo Real de Castilla, y lunes al convento de San Jerónimo, religiones y todo el pueblo, estando francas las puertas á todos los que quisieron entrar al espectáculo».

Calderón, en *El mayor encanto, amor*, es el gran poeta de siempre. Adorna la fábula homérica con oportunos episodios, como los que constituyen el amor de Ulises por la ninfa Flerida; los

celos de Arsidas, príncipe de Trinacria, enamorado de Circe, y las aventuras burlescas del gracioso Clarín, componiendo con todos estos elementos un drama pasional, lleno de fantasía y vida é impregnado de un gran sentimiento lírico de la Naturaleza. Augusto Schlegel lo tradujo al alemán y el gran Goethe lo celebró sobremanera. La obra encajaba de lleno dentro del gusto germánico y no dejó de influir, de modo reflejo, sobre la *Noche del Sábado Clásico* del segundo *Fausto*. Pronto fué utilizada por los compositores de música, y ya en 1791, el famoso violoncelista Bernardo Romberg, hacia representar en Berlín una ópera de *Circe y Ulysses, nach Calderon*. La excelente versión de Schlegel se hizo muy popular en Alemania, tanto que aun hoy día sigue figurando en el repertorio corriente de los principales teatros, donde se ejecuta, exornada, por más señas, con coros é intermedios musicales de gran belleza, compuestos por Eduardo Lassen, notable maestro danés que sucedió á Listz en la dirección del teatro de Wéimar. Ultimamente el mito de Circe ha vuelto á ser reproducido en el teatro lírico. Un gran artista alemán, Augusto Bungert, ha escrito una tetralogía denominada *El mundo homérico*, representada con gran éxito en Dresde no hace muchos años, en la que canta toda la *Odysea*, en cuatro episodios intitulados respectivamente *El viaje de regreso*, *Circe*, *Nausikæ* y *La muerte de Odiseo*. Esta vasta concepción es de lo más in-

teresante que ha producido la moderna Alemania musical.

He aquí expuestos, sumariamente, todos los elementos que pudo tener presentes el señor Ramos Carrión para escribir su poema. Ni se ha ceñido al sencillo relato homérico, ni ha seguido la intrincada é interesante, aunque algo confusa, intriga calderoniana. En puridad de verdad, se ha limitado á escribir un boceto de libro, lleno de lugares comunes, cuya acción, que tiene el mérito de no ser ni obscura ni complicada, se halla tan desprovista de desarrollos psicológicos, y presenta las situaciones de tan compendiosa manera, que el compositor no encuentra lugar donde apoyar y esparcir su inspiración. Más que de un libreto, se trata de un esquema de libreto, y tengo por seguro que el hábil y fecundo escritor no se habrá procurado grandes quebraderos de cabeza para redactar semejante engendro.

Es cierto que conviene tener presente que se trata de un género en extremo difícil y hasta el día muy poco cultivado en España, y que tamaña falta de conocimiento de las exigencias más elementales del drama lírico es muy disculpable, más que nada por la carencia casi total de modelos nacionales y extranjeros. Considerando esto, la obra del señor Ramos Carrión es acreedora á elogios y merece ser juzgada como una tentativa interesante. ¡No se encuentran todos los días libretistas del fuste de Wágner ó de Boito!

II

Siempre he considerado al distinguido compositor de *La Bruja* y de tantas otras obras estimables como á uno de los mejores y más ilustres músicos de España. Repetidas veces he dicho que en la música de medio carácter no tiene rival, y que creía sinceramente que si á otros artistas estaban reservados la fuerza y el vigor dramático, el señor Chapí era el músico de la gracia y del ingenio, lo que, con franqueza, no es ser poco. Pero como siempre me gusta escribir con estricto arreglo á lo que siento, debo declarar que abrigaba mis temores de que resultase un tanto pobre y mezquina la musa ligera, grácil y juguetona del simpático autor de *La revoltosa*, verdadera joyita de singular valor, atañada con el coturno y la máscara de la tragedia. Para descargo de mi conciencia confesaré desde luego que la nueva é importante partitura de *Circe*, constituyendo una empresa de muy subido precio, que acredita una vez más la no común pericia y las extraordinarias facultades naturales del maestro, ha venido en cierto modo á ratificar mis presentimientos, puesto que en ella toda la parte episódica y accesoría,

lo que pudiéramos llamar cuadros de género, está formada por trozos acabados y lindísimos, en tanto que la esencia del drama, el elemento pasional y el trazado de los caracteres, resultan pálidos y desmayados.

Quizá provenga este defecto, en mi entender muy grave, de la extremada sobriedad del poema, que suministra al compositor, como anteriormente he dicho, muy escasas oportunidades para desarrollar su inspiración. La constante repetición de una misma situación y hasta de los mismos conceptos, la falta de caracteres secundarios que hagan contraste y pongan de relieve á los protagonistas, la monotonía de la acción y el escaso interés que inspira el conflicto, son causas sobradas para poner en grave aprieto á cualquier artista, y es lo cierto que el señor Chapí ha sorteado todas esas dificultades, saliendo airoso más de una vez del atolladero.

No ha llegado á nosotros la música primordial de *El mayor encanto, amor*, pues seguramente la tuvo. Pero tengo por evidente que José Peyró (que escribió coros para *El jardín de Falerina*) y Juan Hidalgo (autor de la lindísima partitura que acompaña á la preciosa comedia mitológica *Ni amor se libra de amor*), ambos colaboradores musicales del eximio don Pedro Calderón, se hubieran sorprendido, y no poco, al escuchar el formidable aparato sonoro empleado por el moderno compositor para dar vida, fuerza y vigor á la fábula

del poeta, extrañándose de que, salvo en ciertos pasajes que señalaré más adelante, no se encuentre en la nueva ópera nada que responda á las tradiciones de nuestro arte, de aquel arte tan característico de Juan de la Encina, que tiene su último florecimiento en los tonadilleros de principios del siglo XIX.

Porque hay que confesar, pese á quien pese, que la partitura de la nueva *Circe* no tiene carácter definido. Su autor se muestra ecléctico, y si en el primer acto y el último cuadro sigue los procedimientos de la declamación lírica propios de Wágner, en el segundo acto se amolda á las formas convencionales de la ópera italiana, sin olvidar en algunos momentos los giros peculiares de los modernos maestros franceses. Sin que esto se tome como acusación ni censura, y hago semejante observación porque existen ciertos prejuicios muy generalizados contra el señor Chapí, pudiera decirse que su inspiración se resiente de la influencia de tres artistas bien distintos: los autores de *Lohengrin*, *Sansón y Dalila* y *La Boheme*. Habrá quien suponga que esto es un grave mal, y quien tal crea se equivoca. La verdadera originalidad es sumamente rara, y es natural que los genios (no aludo ni á Saint-Saens ni á Puccini) ejerzan cierta acción más ó menos directa sobre los demás artistas de menor altura. Es más: los mismos colosos no han podido sustraerse á la legítima sugestión que sobre ellos han ejercido

otros talentos, á veces inferiores á los suyos. ¿Quién no reconoce la influencia de Mozart en Beethoven y la de Wéber en Wágner?

Las innumerables obras producidas por el señor Chapí, en las que no es difícil encontrar páginas excelentes, bastan y sobran para demostrar que es artista poseedor de un caudal propio, aunque no siempre sea, sin duda por la premura del trabajo, muy escrupuloso en la elección de las ideas. Produce el maestro sin tregua ni descanso partituras y más partituras, no siempre escritas con la detención y el esmero que exige la verdadera obra de arte, y que á decir verdad, sólo son meras improvisaciones. Los grandes recursos técnicos y la habilidad en la instrumentación—nadie pondrá en duda el dominio de su arte y los grandes conocimientos que posee el autor de la *Fantasia morisca*—no bastan, sin embargo, en más de un caso, á disimular la pobreza del concepto.

Pero lo que más me sorprende en la obra que nos ocupa es la falta de carácter, y sobre todo de carácter español. Alguien podrá argüirme que tratándose de un asunto griego, á qué viene lo del carácter español. La réplica es bien fácil. Se trata precisamente de crear la ópera española, y como supongo que esta nueva modalidad del drama lírico no ha de consistir tan sólo en que el poema se cante en castellano, hemos de buscar sus rasgos característicos y distintivos en la música. Que tenemos tradiciones musicales y que el público

responde cuando se le habla en su idioma, lo prueba el madrigal cantado por las esclavas de la diosa en el segundo acto de *Circe*, que, según se ha dicho, no es más que una vieja tonadilla del siglo XVIII, y que si no lo fuera merecería serlo. El auditorio acogió tan lindo fragmento con grandes aplausos, y lo hizo repetir, siendo este el único trozo de la partitura que alcanzó semejante honor. Sin embargo, yo prefiero, con mucho, otros pasajes del mismo acto, como la tierna y sentida romanza cantada por Circe mientras Ulises duerme, de inspiración delicada, llena de encantadora y poética suavidad, y el característico bailable que le sigue, perfectamente instrumentado, que produce gran efecto por la originalidad de los timbres y que es lo único de la obra que tiene algún sabor helénico.

Y tiempo me parece ya de examinar, siquiera sea con brevedad suma, el trabajo realizado por el ínclito maestro. Desde luego declararé que el mejor de los tres actos que tiene la ópera me parece ser el segundo; pero conviene proceder con orden. Sin preludio ni obertura, la obra comienza con una escena fantástica de carácter enérgico y salvaje, en la que se pretende describir el temperamento fiero y cruel de la terrible maga, que se complace en el suplicio de sus víctimas, exponiéndose un tema instrumental que reaparece en el último cuadro, cuando las violentas pasiones de Circe hacen de nuevo explosión. Sigue la tor-

menta, que arroja la nave hacia la playa, la llegada de los griegos exploradores y su transformación en animales, todo tratado sumariamente. La invocación de Ulises á Juno (detalle bien poco homérico, pues en la *Odysea* el protector del héroe es Mercurio) y la respuesta de la diosa, constituyen un trozo de marcado carácter wagneriano, en el que se oye por primera vez uno de los temas fundamentales de la partitura, destinado á representar á Ulises y á su espada vencedora de todos los encantos. La frase en *si bemol*, dicha por los violoncelos, cuando Circe pretende conquistar al caudillo, es de corte francés, y viene á ser el motivo dominante en la trama sinfónica, ya que simboliza el amor de los protagonistas. Á la voz de Ulises deshácense los encantos de la maga, la abrupta cueva se transforma en mágico palacio, los vestiglos en seductoras ninfas y los compañeros del caudillo recobran su forma primitiva, terminando el acto con un final no desprovisto de efecto en su extremada sencillez.

Se encuentran en el segundo acto los mejores fragmentos de la obra. Desde luego, su ambiente apacible y sereno se halla más en connivencia con el temperamento musical del señor Chapí. Escúchase primero un coro de mujeres, gracioso y elegante, que muy bien pudiera firmar Saint-Saens; sigue una romanza de Circe y una larga escena con Ulises—interrumpida precisamente por el lindo madrigal que antes indiqué—, en la que pudieran

señalarse algunos pasajes tratados con fortuna. El coro de cazadoras y la escena en que los griegos y Arsidas tratan de buscar los medios para separar al héroe de la diosa, son de valor secundario. Parece que el maestro no les ha concedido importancia. El sueño de Ulises, velado por Circe, y el bailable siguiente ya han sido mencionados con los elogios que merecen, y el acto termina con una escena de mucho efecto, en que se desarrollan con gran eficacia los motivos amorosos, la frase de seducción del primer acto y la romanza del sueño. El himno á la Naturaleza hubiera debido ser, dada la idea panteísta del mundo pagano, algo grandioso y solemne, pero el señor Chapí no lo ha sentido de esta manera, prefiriendo producir una impresión delicada, voluptuosa y dulcemente poética. No en balde existen distintas maneras de juzgar y sentir las situaciones.

El tercer acto se resiente de la monotonía del libro. Todo el primer cuadro está desprovisto de interés, y la salmodia entonada por la sombra de Aquiles resulta larga. Más vigor y fuerza dramática tiene la escena final, en la que deben señalarse la invocación de Circe: *Ave de Jove, préstame tus alas*, y una especie de romanza sentimental, llena de expresión, concluyendo la obra con una violenta explosión instrumental, que trata de describir la desesperación de la amante abandonada.

Oportuno me parece terminar este largo y desaliñado trabajo, diciendo cuatro palabras res-

pecto á la interpretación de la ópera y á su presentación escénica. Los intérpretes de *Circe* son muy aceptables. La señorita Fereal ha creado la difícil parte de la protagonista con gran talento; es una artista que canta bien y sabe lo que dice. El tenor señor Diana posee escasa voz, sobre todo en el registro agudo, pero frasea con gusto y delicadeza, resultando un Ulises muy discreto. Bien el señor Mardines, encargado del papel secundario de Arsidas, y excelentes los personajes episódicos (Voz de Juno, Sombra de Aquiles, Ninfas, etcétera) y los coros numerosos y afinados. La orquesta perfectamente, dirigida por el señor Villa.

El señor Soler se ha acreditado como director de escena. La presentación de *Circe* forma un espectáculo muy brillante, en que no falta ningún detalle. Magníficas decoraciones de Amalio Fernández, trajes lujosos y *atrezzo* riquísimo, cosa que no se suele ver con frecuencia cuando se trata de la ópera española.

Es de esperar que la obra de los señores Chapí y Ramos Carrión vaya gustando cada día más, y lo merece en justicia, pues se trata de una creación apreciable y en verdad superior á otras muchas á diario aplaudidas por el público.

Mayo de 1902.