



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>



Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

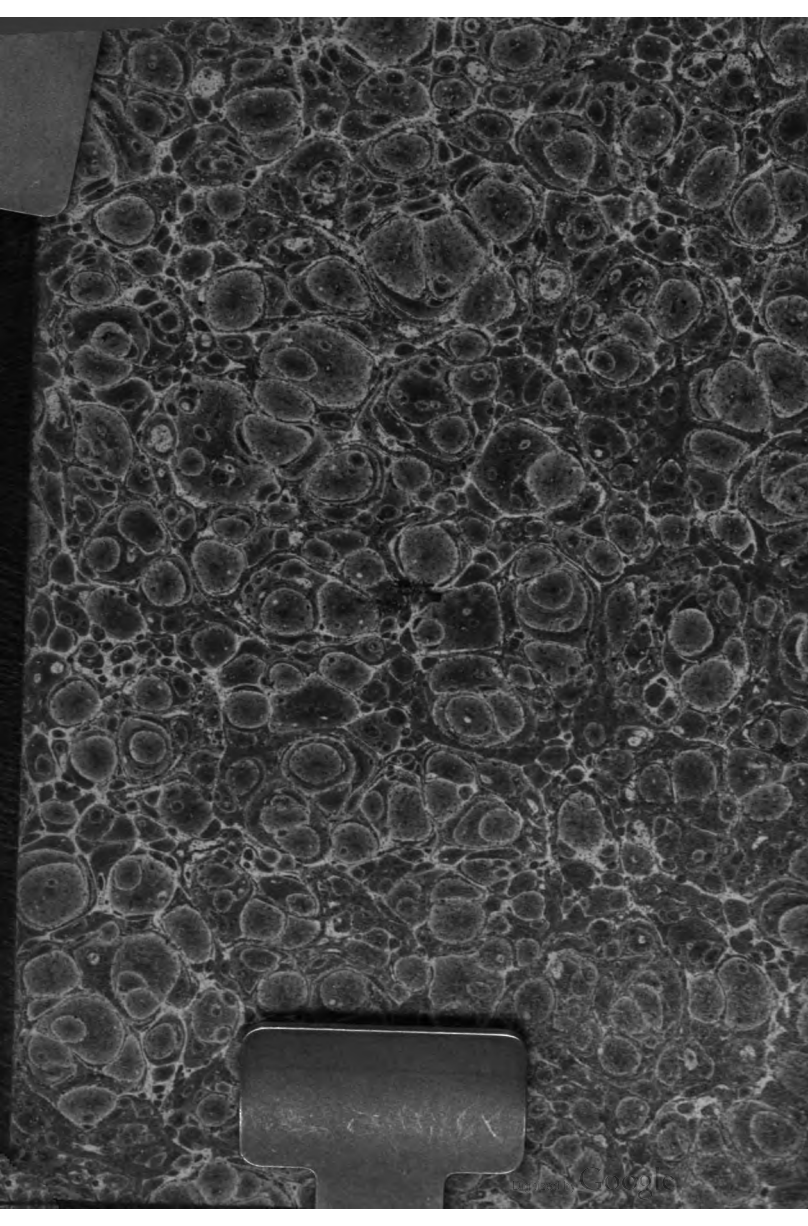
Asimismo, le pedimos que:

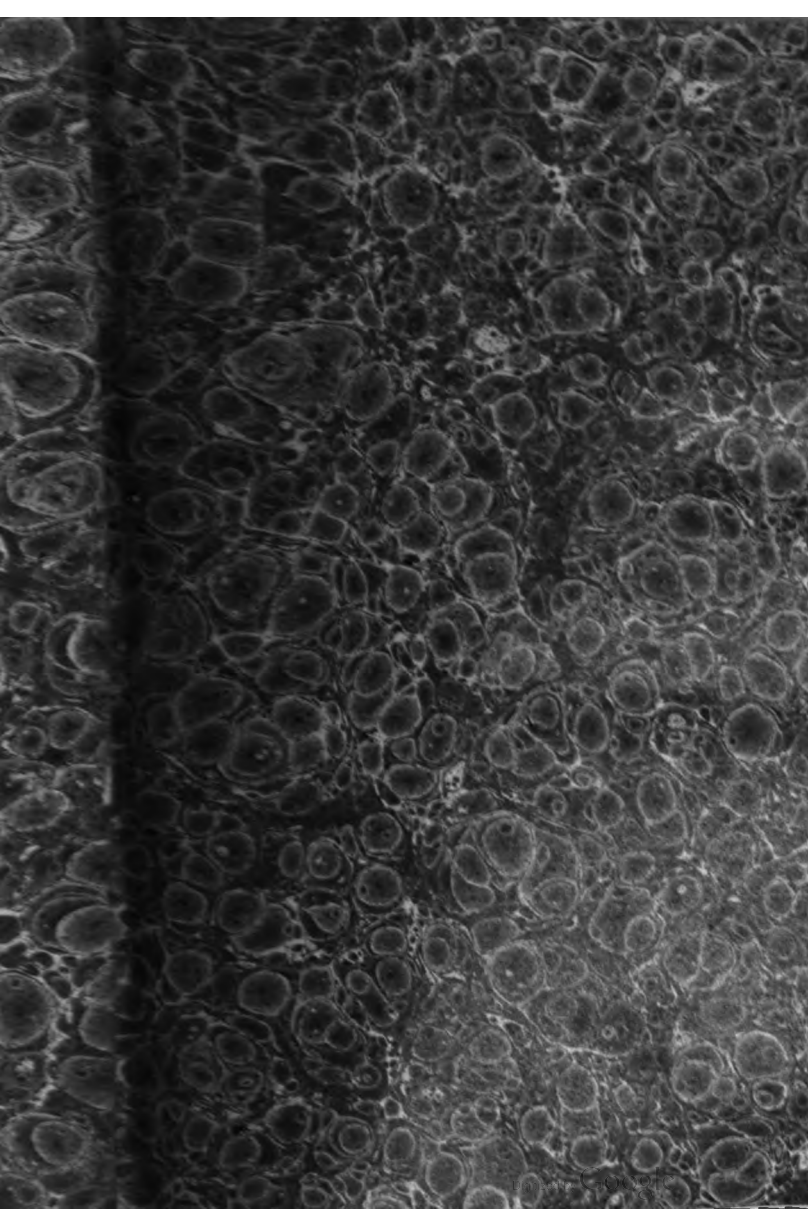
- + *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.
- + *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.
- + *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.
- + *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página <http://books.google.com>







CURSO
DE
DECLAMACION.

CURSO
DE
DECLAMACION

ó
ARTE DRAMÁTICO.

POR EL

Dr. D. VICENTE JOAQUIN BASTÚS,

MIEMBRO DEL INSTITUTO HISTÓRICO DE FRANCIA, ARCADE DE ROMA
CON EL NOMBRE DE *Irenio Tespiano*, DE LA ACADEMIA FILODRAMÁ-
TICA DE MILAN, DE LA SOCIEDAD FILOMÁTICA DE PERPIÑAN, DE
LA ARQUEOLÓGICA TARRACONENSE, DE LAS ACADEMIAS DE CIENCIAS
NATURALES Y ARTES, Y DE BUENAS LETRAS DE BARCELONA, CATE-
DRÁTICO DE HISTORIA POR LA MISMA, É INDIVIDUO DE OTRAS VA-
RIAS CORPORACIONES LITERARIAS.



BARCELONA.

POR D. JUAN OLIVERES, IMPRESOR DE S. M
CALLE DE MONSERRATE, N. 40.

1848.





ADVERTENCIA.



LA aceptación con que fue recibido no solo en España , sino en otros países en donde el arte dramático se cultiva con esmero el reducido *Tratado de Declamacion* que algunos años atrás publicamos, y que nos ha valido distinciones honoríficas (1), nos determinaron á dar mas estension á aquellos elementos , y á seguir perfeccionando en lo posible una obra tan bien admitida por lo útil y necesaria para la enseñanza del difícil y descuidado arte escénico : trabajo que luego creímos de nuestra obligacion continuar con mas asiduidad y empeño , cuando se nos

encargó la direccion de la cátedra de Declamacion del Liceo Barcelonés de Isabel II. (2)

El *Curso de Declamacion* que presentamos al público está enriquecido, por consiguiente, con una multitud de nuevas y filosóficas observaciones sobre muchos de los ramos que abraza la complicadísima ciencia de la declamacion; en tanta manera, que puede considerarse como una obra enteramente nueva.

Las materias estan tratadas con mas estension, y con ciertos comentarios y aclaraciones que no permitia lo reducido de un compendio: circunstancias que por precision han de contribuir á que sea estudiado este *Curso de Declamacion*, no solo por los alumnos de las escuelas dramáticas, para los que particularmente está escrito, sino tambien por los aficionados á los espectáculos escénicos, y por los que se dedican á las Bellas Artes; quienes encontrarán en él máximas y preceptos que indispensablemente deben conocer y tener presentes para dar á sus obras la espresion, verdad y vida que han de animarlas.

Bien hubiéramos querido exornarla con los dibujos propios de cada una de las pasiones que describimos ; mas para su ejecucion se han presentado dificultades de tal naturaleza , que nos hemos visto precisados á desistir y renunciar por ahora á esta idea útil y luminosa.

No desconfiamos, sin embargo, de poderlos publicar mas adelante , cuando demos á luz el *Curso de Historia Artística* (3), obra necesaria é indispensable para los profesores de las bellas y nobles Artes, y de sumo interés para los directores de escena y actores.

INTRODUCCION.



Le théâtre est ce que l' esprit
humain à jamais inventé de
plus noble , et de plus utile pour
former les mœurs et pour les
polir : c' est là le chef d' œuvre
de la société.

VOLTAIRE.

DESDE que se ha convenido en que el teatro es lo mas esclarecido y útil que ha inventado el hombre para formar y pulir las costumbres , y la obra por escelencia de la sociedad ; y dispensándose ya en España á este sublime ramo del ingenio humano la proteccion que goza en otros países civilizados (4), creemos no solo oportuna, sino necesaria una obra

destinada á enseñar el modo de proceder para la buena ejecucion de las representaciones escénicas.

Fruto es este *Curso de Declamacion* de nuestras largas y repetidas observaciones, acordes muchas de ellas con las que en diversas épocas y circunstancias hicieron hombres eminentes en algunos de los ramos que abraza la ciencia escénica.

Si bien el arte de la declamacion se funda en los sencillos principios de imitar la naturaleza y huir por consiguiente de toda afectacion , no obstante , como estos mismos principios esten sujetos en la práctica á ciertas modificaciones , son indispensables reglas que señalen la manera de conducirse en su aplicacion.

Mientras los actores no fueron mas que unos ridículos farsantes , encargados de ejecutar dramas no menos inverosímiles que estravagantes , podia en cierta manera disimularse que aquellas mojigangas y sus grotescos faranduleros , se resintieran del mal gusto que entonces dominaba ; mas cuando la ilustracion ha colocado á los actores y á su profesion en la esfera que corresponde , seria imperdonable que siguieran en la ignorancia en que yacieron los mas de sus antecesores.

Como el *Actor* (5) tiene por modelo á todos los hombres , y ha de conocer sus pasiones y afectos segun sus caracteres , genios , edades , etc. para sa-

ber pintarlos ó representarlos cuando se ofrezca, se deduce que sus observaciones han de ser profundas, vasta su instruccion y dilatados sus conocimientos.

Un actor deberia en rigor conocer las costumbres y trages de todos los pueblos, tanto las de los habitantes del ecuador, como de los que viven en los polos; lo mismo las de los hombres de las primeras edades, como las de los tiempos modernos. Tan familiares debieran serle las actitudes imponentes de un héroe, y las maneras nobles de un príncipe, como las posturas groseras de un mozo de cordel, ó los ademanes toscos de un labriego; los arrebatos de un furioso, como los movimientos suaves y comedidos de un hombre pacífico. De la misma manera habria de saber espresar las rarezas de un viejo, como la alegría de un jóven: el humor igual y tranquilo del hombre en estado de salud, como el genio inquieto y displicente de un enfermo, etc. Mas como para todo esto fuese corta la vida del hombre, el que quiera dedicarse á la declamacion ha de metodizar sus estudios.

Despues de conocer las materias que constituyen una esmerada educacion é instruccion elemental, preliminares indispensables para emprender y dedicarse á cualquiera carrera ó profesion, y con especial motivo á la carrera escénica, debe el alum-

no poseer por reglas y á la perfeccion el idioma patrio , que es en el que ha de expresarse , y tener una idea á lo menos de los otros mas generalizados de Europa , como el francés , italiano , etc.

Le son tambien necesarias unas nociones de baile, esgrima , dibujo y otras artes de adorno. No puede prescindir de estudiar los rudimentos de la lógica , ó ciencia del raciocinio : y el que particularmente quiera dedicarse al género trágico , le es conveniente poseer unos principios de historia para poder consultarla cuando se le ofrezca ; lo mismo que algunos de literatura á fin de saber distinguir los defectos y las bellezas de los dramas.

Obtenidos estos conocimientos, que llamaremos preparatorios ó elementales, vienen los propiamente dramáticos. Mas antes de emprenderlos es menester que el alumno , en especial si piensa calzar el coturno ó dedicarse á la tragedia, examine si está marcado con lo que se llama predestinacion artística , y si ha recibido al nacer una cierta sensibilidad asociada á la correspondiente inteligencia ; sin lo cual no espere descollar en la carrera dramática.

Favorecido el alumno de la naturaleza con estas cualidades indispensables , y con una memoria feliz, una voz fuerte , clara y de fácil modulacion , y una figura y unas facciones adecuadas al género ó pa-

peles á que particularmente quiera dedicarse , procederá al estudio del hombre , á quien ha de imitar , y cuyo gran libro tiene siempre abierto en la sociedad para el género cómico , y en esta y en las crónicas , anales ó historias para el género trágico.

Muy útiles le serian tambien unos principios de fisiología , pues que con estos podria observar filosoficamente el modo como el hombre recibe sus sensaciones y las manifiesta; es decir , las señales exteriores ó los movimientos que se ve precisado á hacer el cuerpo cuando el alma se halla afectada ó herida de una ú otra manera. Estas observaciones , si fuera posible , conviniera que las hiciese en hombres de diversos paises , clases, edades y caracteres, y en varios períodos de la vida; deteniéndose en notar las modificaciones que observase en cada uno de ellos.

El conocimiento de los usos y costumbres de cada uno de los pueblos, es el otro gran estudio á que debe dedicarse el actor. Leerá y meditará para esto con detencion la historia; y podrán servirle al mismo tiempo de mucha utilidad ciertas colecciones de viajes.

El cómico adocenado que compare estos conocimientos necesarios para llegar á ser un buen profesor en el arte declamatorio , con los que gene-

ralmente hablando poseen los actores , los graduará de inoportunos y quizá de inútiles ; pero esto solo seria bastante para justificar lo poco que conoce el arte difícil que ejerce.

El estudio de la declamacion se halla sujeto á bases estables y reglas fijas , como otra ciencia cualquiera ; así es que proponerse ser cómico sin estudiar los principios dramáticos , es lo mismo que aspirar á ejercer la medicina sin dedicarse antes á la ciencia de curar ; ó prometerse ser un buen músico , ó un regular pintor sin conocer el solfeo , ni el dibujo. Porque , si bien es cierto que vemos curanderos que ejercen la medicina desconociendo los principios de esta facultad , y gentes que cantan y pintan , que ignoran el sistema musical y las reglas del dibujo y claro-oscuro ; nunca podrán calificarse estos mas que de aficionados, hombres rutinarios ó empíricos ; y lo mismo y con igual razon podremos decir de los cómicos que ejercen tan difícil arte sin mas reglas que las de una raquílica y envejecida práctica.

Tal vez se nos objetará que ha habido actores sobresalientes en la declamacion , y sin embargo no habian estudiado los principios dramáticos. A esto contestaremos que los astros radiantes que de vez en cuando han aparecido en la escena , son fenómenos que por desgracia no vemos mas que rara vez ,

y que si un Garrik ilustró el teatro inglés , un Lekain , una Clairon y un Talma el francés , y un Mairques , una Luna y un Prieto el español , debieron su descollante nombradía á un genio estraordinario , á un talento superior , y á una sensibilidad é inteligencia poco comun , unido todo esto á una suma aplicacion. De aquí es que fuera un absurdo creer que son inútiles ó innecesarios los principios de un arte porque de épocas en épocas remotas aparecen genios estraordinarios y sobresalientes , en los que la naturaleza y la aplicacion han suplido las nociones de la ciencia.

A fuerza de ensayos y advertencias , quizá no fuera imposible poner á algunos alumnos en disposicion de ejecutar con acierto un drama : pero , ¿ qué se adelantaria con esto ? Bien poco á la verdad. Las reglas prácticas , que aprenderian maquinalmente , no les servirian mas que para la ejecucion de aquel drama ; y por bien que lo desempeñaran , jamás pasarían sus actores de unos autómatas , de unos manequés que movian los brazos , gesticulaban y hablaban , no por conviccion de obrar bien y acertadamente , no por conocimiento propio de que habian de proceder de aquella manera , sino por el impulso maquinal y estraño de otra persona.

Y de la misma manera que fuera ridículo querer llamarse músico aquel que hubiese aprendido á to-

car prácticamente en el piano , por ejemplo una sinfonía , sin conocer á fondo la nota ; lo fuera igualmente vanagloriarse de ser cómico ó actor el que supiera representar uno ó dos dramas, ignorando los principios á que está sujeta la declamacion.

Sin estos, es preciso desengañarse , nunca pasarán los que se dediquen al teatro, de unos farsantes rutinarios , y con dificultad llegarán á despuntar en su carrera , aunque por otra parte se hallen dotados de algunas buenas disposiciones naturales. Todo lo contrario sucederá cuando á estas reunan los indispensables conocimientos para beneficiarlos.

En la obra que presentamos al público , escrita con sencillez y claridad, á fin de que esté al alcance de todos , hallarán los alumnos y los mismos actores, las principales reglas que han de tener presentes ; reglas que bien entendidas y observadas , no dudamos pueden conducirles á la perfeccion.

Del teatro y de las representaciones dramáticas.



En general se llama *teatro* todo el lugar destinado tanto para representar, como para ver los espectáculos dramáticos.

Después de los templos, los teatros eran entre los Griegos y Romanos los edificios públicos de mas consideracion. Los primeros atribuian á Baco su invencion, y por lo comun los consagraban á esta Divinidad. En los tiempos mas antiguos los teatros se construian inmediatos á los mismos templos de Baco. Toda ciudad considerable solia tener un teatro; porque los juegos dramáticos no solo servian de diversion al público, sino que formaban parte del culto.

Los teatros tenían á mas otro objeto en muchas poblaciones: servían para reunirse el pueblo cuando habia necesidad de tratar asuntos públicos. Tácito lo dice terminantemente hablando de los habitantes de Antíoco; y Ausonio refiere lo mismo de los Atenenses, añadiendo que este uso era comun en la Grecia.

El origen de los espectáculos dramáticos se halla en las pompas y procesiones solemnes que se hacían en honor de Baco y de Céres; á cuyas divinidades se honraba con fiestas extraordinarias, principalmente en la época de la siega y de la vendimia, como divinidades que habian enseñado el cultivo del trigo y de la viña. En estas fiestas se cantaban dithirambos en honor de Baco, acompañados de danzas; despues con el tiempo se hicieron figurar en ellas algunos hombres disfrazados de sátiros, de silenos y de ninfas.

Para mayor solaz de los asistentes, se cantaban en los intervalos de estas diversiones, otras composiciones sobre la historia y las aventuras de otras divinidades. Téspis introdujo este uso en la Atica, que antes de él se conocia ya en otros puntos de la Grecia.

En Atenas fue á donde se dió el primer paso para perfeccionar el arte dramático, poniendo por escrito las aventuras que debían referirse; así como

hasta entonces no hacian los actores mas que improvisarlas. Este inculto drama satírico fue transformado por Phrinico y Susarion en coros trágicos y cómicos, ó en tragedia y en comedia.

En los mas remotos tiempos, para tener donde poder contar los dias festivos las aventuras de los dioses y de los héroes al abrigo de los rayos del sol, construian unas enramadas ó cabañas, con ramas de árboles: luego levantaron una especie de catafalcos ó tablados de madera para dar estos espectáculos; ó bien los ejecutaban sobre carros, como dicen lo hacia Téspis.

Los teatros, por consiguiente, apenas merecian este nombre en su origen; pero luego con el tiempo se destinaron para las representaciones dramáticas edificios particulares, los cuales se distinguian por su capacidad, por su magnificencia, y por el bello gusto de su arquitectura.

Los Griegos á quienes se debe la primera representacion del drama, fueron así mismo los inventores de los teatros propiamente dichos. Á los artistas de este pueblo célebre somos deudores de las primeras reglas para construirlos y para pintar la escena.

En tiempo del poeta Pratinas, que vivia en la olimpiada 70 (6), aun no habia en Atenas mas que un teatro y este de madera. Durante la represen-

tacion de una pieza de este poeta , los asientos se hundieron , y este funesto accidente obligó á que viviendo Temístocles se construyera uno de piedra , que se llamó teatro de Baco , porque estaba situado cerca de uno de sus antiguos templos. Este soberbio edificio apoyado en la pendiente de un cerro , como muchos de los teatros antiguos , unia los muros de la ciudad con la ciudadela. La naturaleza y el arte se habian esmerado en hacer este lugar majestuoso y brillante. Era de doscientos cincuenta y tantos pies de ancho ; la orquesta tenia mas de ciento , y las gradas ocupaban todo lo demás. No se ve en el dia mas que parte de la area de este magnífico teatro , el mas antiguo del mundo. Allí fue donde se representaron por primera vez las famosas tragedias de Esquilo , Sófocles y Euripides , y las comedias de Aristófanes , Menandro , etc.

Cuando Pausanias viajaba por la Grecia , este teatro estaba adornado con las estatuas de Eurípides , de Sófocles , de Menandro y de otros poetas trágicos y cómicos. Parece pues que los Atenien- ses fueron los primeros en edificar un teatro de piedra en la Grecia propiamente dicha , y que serían tambien los primeros que dieron reglas para la construccion de un teatro , y fijaron la disposi- cion de la escena y de la orquesta.

En la época , con poca diferencia , que se constru-

yó el teatro de Atenas se edificaron tambien otros en las principales ciudades de la Magna Grecia, de Sicilia y del Asia Menor. Sicilia tenia teatros hermosos, y segun dice Ciceron y Diodoro, los mas célebres eran el de Agirium y el de Siracusa.

En Lacedemonia habia igualmente un teatro de mármol blanco; y eran magníficos tambien el de la isla de Egina, el de Megalópolis, y aun mas el de Epidauro.

En Roma se representaron las primeras piezas teatrales en el año 391 de la fundacion de aquella ciudad, (362 antes de J. C.) con motivo de una peste que la affigia, y que esperaban hacer cesar por medio de fiestas y diversiones en honor de los dioses. Antes de esta época los Romanos no cono- cian mas diversiones que los juegos del circo.

En los primeros tiempos de la República y aun mucho despues, no hubo en Roma mas que teatros de madera; de modo que terminados los juegos ó diversiones teatrales, se demolian ó desarmaban, cuyos edificios solo constaban de una escena, sin gradas ó asientos para los espectadores, quienes tenian que estar en pié durante las representaciones.

Marco Emilio Lépido fue el primero que hizo edificar un teatro con asientos. Cuando mas adelante los censores Messala y Cassio quisieron construir

un edificio semejante, Publio Cornelio Násica se opuso fuertemente; porque temia que esta innovacion corrompiese las costumbres de los Romanos; y en efecto el Senado convino en que no se construyera.

En los últimos años de la República se edificaron los teatros de Escauro y de Curio, los cuales, sin embargo de su gran dimension ó capacidad, no fueron sino de madera, y solo subsistieron mientras duraron los juegos. Plinio describe uno de estos teatros temporarios, hecho durante la edilidad de Escauro, cuyo material, que se hallaba arrinconado ya, se calculó valia todavía despues de haber servido, cuarenta millones de reales.

Pompeyo fue el primero que hizo construir en Roma un teatro de piedra, destinado ya á subsistir despues de las representaciones; al que hizo adornar con la mayor magnificencia, decorándolo con las mas ricas estatuas griegas que habia en Roma. Tiberio hizo restaurar la escena de este teatro, cuya obra se concluyó en el reinado de su sucesor Calígula. El Emperador Claudio mandó restaurar mas adelante la misma escena, que habia sido en parte destruida por un incendio. El teatro de Pompeyo se conservó por mucho tiempo, y Theodorico, rey de los Godos, le mandó reedificar despues de haber sido arruinado.

A mas de este teatro, habia en Roma otros dos,

los cuales se distinguian por su capacidad, á saber ; el de Balbo y el de Marcelo. El primero fue edificado en honor de Augusto por Cornelio Balbo, y el otro fue construido por orden de este mismo emperador , quien le dió el nombre de su amigo Marcelo. En tiempo de Vespasiano se mandó reedificar la escena de este teatro.

Tambien tuvieron los Romanos otra clase de edificios parecidos á los teatros, llamados *anfiteatros*; voz compuesta de dos griegas, y que significan teatro á una y otra parte, de la proposicion griega *amphi* todo al rededor, y del nombre griego *theatron*, teatro, cuya raíz es el verbo *theaomai*, mirar, contemplar. Los latinos le llamaban tambien *visorium*, y estaba destinado para el combate de los gladiadores y de las fieras. En ellos se hacian igualmente las naumaquias (7) y otros juegos.

Es difícil establecer la época en que fue fabricado el primer anfiteatro. Sin embargo, se cree que Cayo Scribonio Curio fue el primero que mandó construir uno en Roma para la celebracion de los juegos que dió al pueblo, con motivo de los funerales de su padre. Para esto dispuso dos teatros de madera semicirculares, como eran los de los antiguos, unidos el uno al otro y de modo que concluidas las representaciones teatrales, y quitadas las escenas respectivas, pudiesen volverse el uno hácia el otro con

todos los espectadores que estaban en él, añaden algunos, si bien nos es imposible concebirlo, formando un solo anfiteatro, en el cual se daban á su vez juegos y espectáculos dramáticos. Plinio hace una descripción de estos teatros móviles, no muy bien comprendida por el conde de Caylus, según dice Millin, al paso que muy bien explicada por Weim-brenner, arquitecto alemán, cuya memoria fue traducida al francés por Winckler.

La ocurrencia de unir los dos teatros dió lugar á la construcción de los anfiteatros, los cuales en un principio eran también temporarios; es decir, que se construían cuando había necesidad de ellos, y terminados los juegos ó combates se deshacían.

La naturaleza de los juegos que se daban en la arena de los anfiteatros, principalmente los combates de los gladiadores entre sí ó con las bestias feroces, que obligaban á los combatientes á perseguirse y á huir alternativamente, hizo que su figura se prolongara un poco por dos puntos opuestos, y resultó que los anfiteatros tomaron una figura oval ó elíptica, en lugar de la circular que tenían en un principio.

Los Griegos no conocieron estas sanguinarias y bárbaras diversiones. Los Romanos las crearon en la decadencia de la República.

Al principio, como hemos dicho, construyéronse

los anfiteatros de madera, para poder con facilidad trasportarlos de una á otra parte, cuando los combates y demas diversiones habian concluido. Augusto fue el primero que mandó hacer uno de piedra en el campo de Martes el año 72 de Roma, bajo el consulado de Estatilio Tauro, el que, aunque era soberbio, no llegó de mucho á la magnificencia y belleza del que despues hizo construir Neron.

El que Vespasiano mandó levantar en Roma, es el mayor que ha conocido el mundo: podia contener, segun espresion de Vitruvio, ochenta y cinco mil espectadores. Como estos edificios estaban descubiertos, se ponian toldos para reparar el sol, en razon á que las funciones solian empezar poco despues de medio dia. Estos toldos no servian para las lluvias fuertes y repentinas; en cuyos casos se guarecia la gente en los pórticos que habia detrás de los teatros.

Los anfiteatros estaban consagrados á Diana, á Marte y á Saturno. Era este último el númen tutelar de los gladiadores por su carácter sanguinario, y por la misma razon tributaban tambien un culto particular al Dios de la guerra.

Se veia tambien en los anfiteatros un altar consagrado á Júpiter infernal. La sangre de las fieras y de los gladiadores tenia lugar de libacion.

Quando se celebraban los juegos en honor de

otra divinidad, su ara era colocada en medio de la arena : así es que Calígula hizo levantar un altar á Augusto, cuando dió un combate de gladiadores en honor de este emperador deificado.

El nombre de *Coliseo* se dió al mas grande anfiteatro de Roma, y aun del universo, del cual hemos hablado ya, por corrupcion de *colosseum*, con motivo de estar próximo al *coloso* ó estatua de grandes dimensiones de Neron; al paso que otros creen, tal vez con mas probabilidad, que tomó este nombre á causa de su forma *colosal* y gigantesca.

Se hallaba situado el coliseo en medio de las siete colinas de Roma, y en sus gradas podian colocarse, segun Justo Lipsio, ochenta y siete mil personas; y segun el arquitecto Fontana, mas de cien mil podian ver los juegos y combates que se ejecutaban en la arena.

Vespasiano principió este edificio inmenso, cuyas ruinas escitan todavía en el dia nuestra admiracion; y Tito, su hijo y sucesor le concluyó. Este hizo la dedicacion en su nombre, porque habia construido su mayor parte. Con este motivo dió en el Coliseo combates de animales feroces, y concluidos los juegos hicieron venir agua para dar en él una naumaquia.

En general, llamamos ahora coliseo á todo teatro ó anfiteatro, con referencia al de Roma.

En cuanto á la distribucion de los teatros de los antiguos, Vitrubio en el 5.º de sus diez libros de Arquitectura, y Póllux, en el 4.º de su *Onomasticon*, son los únicos autores que nos dan algunas noticias de ellos.

La forma de sus teatros era semicircular, á la estremidad de los cuales elevaban transversalmente un edificio. Los asientos ó gradas de los espectadores ocupaban el semicírculo: la escena ó lugar en que trabajaban los actores, el edificio transversal, y entre esta y las gradas estaba la orquesta. Tal era la disposicion en general de los teatros, que solo variaban por alguna alteracion en la escena ó en la orquesta, ó por algunas otras particularidades, cuyas diferencias pueden verse en los autores citados.

La voz latina *scena*, de la que nosotros hemos hecho la de *escena*, derivase de otra griega que significa sombra. Dióse en su origen el nombre de escena á una enramada, cabaña ó pórtico campestre, destinado para estar á cubierto de los rayos del sol, ó ponerse al abrigo de las injurias del tiempo.

Debajo de estas enramadas, cenadores ó tiendas rústicas, fue en donde se representaron las primeras piezas teatrales, como hemos dicho ya, y de aquellas ha quedado el nombre de escena, que se aplicó luego al muro ó fondo del teatro, llamado comun-

mente *foro*, é igualmente á la plaza que habia delante, y en la cual representaban los actores.

Dióse despues tambien el nombre de escena á las decoraciones ó partes que constituian la misma *escena* propiamente tal; y Vitruvio describe las tres especies que habia en el teatro antiguo, á saber: la escena trágica, la escena cómica, y la escena satírica.

En cada uno de los costados de la escena; es decir, del paraje en que representaban los actores, solian figurar edificios mas ó menos magníficos, decorados con colunas y estatuas, y en el fondo ó foro otros edificios, bosques ó grutas, segun la naturaleza de la pieza que habia de representarse.

Para la tragedia solia figurarse un templo, el pórtico de un palacio, y algunas veces tambien un desierto, un campo de batalla, ó los muros de una ciudad.

Veíase para la comedia la fachada de una casa particular, una calle, etc.

Para las piezas satíricas ó pastorales, se figuraba un bosque, una gruta ó caverna, y á veces una montaña.

Estas decoraciones se llamaban *versátiles* cuando se movian ó giraban sobre un eje, y *dúctiles* si corrían hácia delante y hácia atrás, como nuestros bastidores.

En cualquiera de las tres especies de escena, la accion pasaba siempre en una plaza, calle ó avenida, y nunca en lo interior de una casa ó habitacion, como sucede generalmente en los dramas modernos. Creerían tal vez los poetas antiguos profanar lo sagrado del hogar doméstico esponiendo á la vista de todo un público sus interioridades.

Y en efecto, atendidas las ideas que de la decencia se habian formado los Griegos, hubiese sido indecoroso en el teatro, presentar las particularidades del *gineceo* ó parte de casa habitada únicamente por las mujeres, y en la cual solo podia entrar el esposo, los padres y ciertos parientes muy cercanos ó amigos íntimos.

En un principio la escena de los primeros teatros se reducía á unas simples tablas, sin ninguna otra especie de adornos. Mas, á proporcion que el arte dramático fue avanzando hácia su perfeccion, se mejoró y embelleció la escena con tapicerías, pinturas y con todos aquellos otros adornos y accesorios propios para figurar en lo posible el lugar en que se suponía pasaba la accion.

El pintor Agatarco, contemporáneo del poeta Esquilo, y encargado de decorar la escena para la representacion de sus tragedias, fue el primero que segun Vitruvio, pintó una escena en Atenas.

Conociendo Sófocles lo mucho que influye para el buen éxito de una pieza que la escena sea propia, no descuidó hacerla pintar y decorar segun correspondia para la representacion de sus tragedias. El mismo Agatarco, y luego Démocrito, y Anaxágoras escribieron acerca el modo de pintar la escena, y dieron reglas de perspectiva necesarias para este género de pintura.

La escena teatral de los Romanos, tan sencilla primero, fue adornada con el tiempo con cuanto de mas rico y lujoso pudo hallarse. Vitruvio nos dice que estaba decorada con colunas dispuestas por un órden particular.

Esta escena, tanto en un principio cuando los teatros fueron temporarios y contruidos solo de madera, como cuando despues lo fueron de piedra ó mármoles, fue siempre fija y permanente, y por consiguiente no podia levantarse ni quitarse. Se cree que cuando habia de hacerse alguna variacion en ella, se valian de cortinas, que se colgaban delante de la escena fija.

La disposicion de la escena y de la orquesta, y las entradas á una y otra, y aun al mismo teatro, eran diferentes en el de los Romanos del de los Griegos. Pero en ambos teatros se cerraba la escena de un modo diverso de como se hace comunmente ahora.

Al comenzar la representacion se abria la escena bajando el telon de boca, lo que se llamaba *premere aulea*; y al concluir el acto ó la pieza se cerraba levantando el mismo telon, cuya operacion se indicaba con la otra frase *tollere aulea*. Por esta razon levantar y bajar el telon en los autores antiguos, se ha de entender siempre en un sentido contrario al uso del dia.

Aquella parte intermedia del teatro antiguo destinada para las danzas, por cuya razon se llamaba *orquesta*, tuvo entre los Romanos, á lo menos desde Atilio y L. Scribonio Libon, otro uso muy diferente. Estos ediles curules, siguiendo el parecer del primer Scipion Africano, destinaron la orquesta para ocuparla los senadores en los espectáculos. Desde el pavimento de la misma orquesta empezaban las gradas que ocupaban los caballeros romanos, las que segun las leyes Roscia y Julia, relativas á teatro, eran catorce. Estas se iban elevando unas tras otras, en figura circular, las cuales se solian dividir en dos ó tres secciones.

Para subir y bajar de las gradas con mas comodidad, cada una de las secciones en que se hallaban divididas, tenia sus escaleras particulares con direccion á la orquesta, y formaban á manera de radios del semicírculo; por cuya razon los Griegos las llamaban *kerkides*, y los romanos *cuneus*; porque á la

verdad cada seccion comprehendida entre dos escaleras formaba la figura de una cuña. De aqui vino tambien dar el nombre de *excuneuti* á aquellos espectadores que habiendo llegado tarde, tenian que permanecer en pié en las escaleras. Los corredores por los cuales se entraba y salia del teatro se llamaban *vomitoria*.

Los latinos llamaban *proscenium* á lo que nosotros tablado y tambien proscenio; nombre tomado del griego, que vale lo mismo que *antescena*; porque era el espacio delante de la escena donde se representaba. Daban igualmente al proscenio el nombre de *púlpito*, esto es, lugar elevado y eminente, á propósito para las representaciones.

Como los teatros de los antiguos eran tan grandes, no era fácil que pudiesen cubrirse, y con el objeto de impedir que los espectadores estuviesen expuestos á los rayos del sol y á las intemperies de la atmósfera, solian tender sobre ellos una gran vela ó toldo como en los anfiteatros. Los teatros de los Romanos no tuvieron este accesorio hasta los últimos años de la República en que Quinto Catulo introdujo el uso de cubrirlos, y lo hizo por primera vez con un gran velo ó tela tejida de púrpura, con motivo de la inauguracion del restablecimiento del Capitolio, en cuya ocasion dió unos magníficos juegos al pueblo Romano.

El gran número de espectadores que se reunían en estos teatros hacía que se sintiese en ellos mucho calor, y á fin de templarlo en lo posible, Pompeyo mandó que se regaran de cuando en cuando los corredores y las escaleras. Muy luego no se contentaron con hacerlas regar con agua comun, sino que mezclaron en ella vino, y hacían disolver en él *crocus* ó azafran, principalmente del de Cilicia, para dar á aquella agua un olor que era muy grato á los Romanos. Por tubos colocados en las paredes del edificio se hacía subir este licor con el auxilio de bombas, segun dice Millin, hasta las gradas mas elevadas, desde donde se repartía en forma de lluvia menuda y muy fina, y producía una agradable frescura por todo el teatro.

Una de las cosas que verdaderamente nos sorprende del teatro romano, y que con dificultad podemos concebir, es el saber que su declamacion teatral se hallaba dividida entre dos actores, como veremos al hablar de la *declamacion antigua*; es decir que mientras el actor accionaba sin hablar, un esclavo leía los versos de la comedia ó de la tragedia sin accionar.

El nombre *tragedia* es compuesto de dos diccionnes griegas: *carnero* y *canto*; es decir, cancion del carnero; porque, segun suponen algunos, una piel de carnero, ó un pellejo ú odre lleno de vino, era

en un principio el premio de aquel que mejor había cantado las alabanzas de Baco.

El origen de la tragedia debe buscarse, como hemos visto, en los himnos que se cantaban durante la vendimia en honor de la Divinidad tutelar del vino. En muchos lugares de la Atica se celebraba todos los años una fiesta en honor de Baco para pedirle la fertilidad de las viñas. Sacrificábanle un macho cabrío, en venganza del mal ó de los perjuicios que este animal había causado en las viñas de Icarío, que según la mitología, fue el primero que enseñó á plantar la viña, y que instituyó esta fiesta. Después del sacrificio se cantaba y bailaba al derredor del altar, cuya diversion se llamó por mucho tiempo *trygodie*, es decir, canción de la vendimia; después se la llamó *tragodia* que es lo mismo que canción del carnero, y de este nombre hicimos nosotros el de *tragedia*.

En un principio el poema trágico no era más que un tejido informe de cuentos y fábulas alegres, intermedias del canto de los coros, que se entonaban en honor de Baco. Tespis hizo en estas diversiones sencillas y groseras, algunos cambios y mejoras: cambios que ha citado Horacio en su Arte poética. Como las tragedias se cantaban en tiempo de las vendimias, le pareció á Tespis hacer una cosa graciosa embadurnando los rostros de los actores con

las heces del vino, á fin de que se asemejasen mas á los sátiros y no fuesen conocidos del pueblo; por cuya razon es considerado Tespis como el primer inventor de las máscaras teatrales.

Sin embargo, la principal gloria de Tespis consiste en haber introducido entre los coros ó cantores y bailarines, un actor ó personaje que representando algun héroe, presentase á los ojos del pueblo un hecho histórico ó fabuloso, que tuviese relacion con la materia que servia de argumento á los cantores, y con su narracion deleitase á los espectadores, cansados ya de largos cantos. Entonces puede decirse que empezó realmente la tragedia, y Tespis con razon obtuvo de los antiguos el glorioso título de padre de ella.

Asistiendo un dia Solón á una de estas groseras diversiones que daba Tespis al pueblo desde un carro, exclamó aquel célebre Legislador: « Mucho me temo que estas ficciones poéticas y estas mentiras pasen muy presto á nuestros actos y á nuestros contratos. »

Esquilo comenzó á perfeccionar la naciente tragedia y á hacerla mas estimable; dió á sus actores una verdadera máscara, un traje mas decente, un calzado alto, llamado *coturno*, y les arregló un pequeño teatro. Sófocles y Eurípides acabaron de ilustrar el teatro griego.

El coturno era de cuero ó de otra materia mas ó menos rica , que subia hasta media pierna. En su origen era peculiar á los cazadores de ciervos y gamos de Creta , cuyo nombre se deriva del dialecto cretense. El coturno de la tragedia , introducido por Esquilo , tenia una suela de corcho que elevaba bastante , á fin de dar á los actores una talla mas aventajada á semejanza de los héroes ; por la creencia en que se estaba de que la mayor parte de estos habian sido gigantes. Algunos quieren suponer que Sófocles fué el primero que introdujo este calzado á manera de borceguies en el teatro. El uso del coturno pasó de los Griegos á los Romanos.

La primera tragedia latina la compuso Livio Andrónico , y se representó en Roma en el año 54 de su fundacion , en el consulado de C. Claudio Cento , y M. Sempronio , unos ciento y sesenta años despues de la muerte de Sófocles y de Eurípides , doscientos veinte antes de la de Virgilio.

Melpómene, una de las nueve musas, es considerada como la diosa ó númen de la tragedia ; su nombre se deriva del griego « yo canto. »

El de *comedia* es compuesto de una voz griega que significa *aldea* , y de otra que equivale á *cancion* ; es decir *cancion de aldea* ; porque Tespis , considerado igualmente como su inventor , y sus inmediatos sucesores , iban á representar las comedias en un principio por las aldeas.

Los mas de los autores convienen en que la comedia, lo mismo que la tragedia, como hemos dicho ya, debió su origen á las poesías informes y groseras que se cantaban en la antigüedad con motivo de la vendimia. En estos dias, consagrados á Baco, una parte de los vendimiadores se disfrazaban de sátiros ó silenos, y montados en carros, iban de lugar en lugar ridiculizándose unos á otros y satirizando á cuantos encontraban.

Durante los sacrificios de Baco, estos hombres ebrios cantaban coplas compuestas por ellos mismos. Las danzas, los gestos, los ademanes eran por el mismo estilo y gusto que las canciones. Estas farsas groseras dieron la idea á poetas de algun talento para componer piezas menos defectuosas, y de ir de poblacion en poblacion á recitarlas desde algun tablado, ó sobre los mismos carros.

Pero la licencia y el desenfreno que reinaban en ellas, hizo que no se permitiese su entrada en las ciudades, viéndose precisados á divagar por las aldeas y por el campo. Este es el motivo porque la comedia fué desconocida por mucho tiempo en Atenas, y porque sus adelantos no fueron tan marcados como los de la tragedia, que llegó á su perfeccion antes que comenzase á cultivarse la comedia.

No obstante, cerca del año 562 antes de J. C. empezóse á representar ya la comedia en Atenas y pro-

pusiérouse al mismo tiempo premios á los poetas cómicos y á sus actores, tomando desde entonces la comedia un aspecto nuevo.

Los poetas arreglaron la disposicion de sus fábulas sobre las de la tragedia, reunieron á esta la música, hicieron vestidos propios, idearon decoraciones y maquinas, y formaron con todo esto un espectáculo de alguna regularidad.

La comedia tomó en Atenas en diferentes tiempos tres diversas formas, tanto por el genio de los poetas, como por las leyes de los magistrados. Eupolo, Cratino y Aristófanes se distinguieron en las dos primeras, y Mesandro sobresalió en la tercera.

La comedia que Horacio llama antigua, tenia alguna cosa de su primer origen tosco y obsceno; pues en ella era permitido no solo representar aventuras verdaderas y conocidas, sino tambien mencionar públicamente á los sujetos por sus nombres propios. Sócrates mismo se oyó nombrar, y censurar su conducta en el teatro de Atenas.

Esta licencia fué justamente reprimida por los magistrados; y los comediantes ó autores, no atreviéndose entonces á señalar á las personas por sus nombres, introdujeron en el teatro las máscaras que representaban en lo posible por su semejanza á las personas que querian ridiculizar, indicándolas al propio tiempo con otros modos indirectos, lo que

formó la comedia llamada comunmente media.

Este abuso, sin embargo de ser menor que el primero, fué reprimido tambien, pasando á ser desde entonces la comedia el azote del vicio en general, y la escuela de las costumbres; de la cual es considerado autor Menandro, que vivia en tiempo de Alejandro Magno.

Plutarco preferia Menandro á Aristófanes, por admirar en él un chiste gracioso, fino, delicado é ingenioso, que no se aparta jamás de la buena moral; cuando las chanzas amargas y mordaces de Aristófanes destruyen todo el gusto, ofenden sin la menor consideracion la reputacion de personas las mas distinguidas y acreditadas, atropellando con una insolencia desenfrenada las leyes sagradas de la modestia y del pudor.

La comedia entre los Romanos principio al mismo tiempo que la tragedia, unos 600 años despues de la fundacion de Roma. Los versos feceninos, poesia libre y grosera que se cantaba antiguamente en las fiestas y diversiones de los Romanos, ocupaban entre ellos el lugar de las piezas cómicas, é iban acompañados de maneras groseras, y de posturas y danzas indecentes.

A estos versos licenciosos, sucedió otra especie de poemas mas correctos y decentes, llenos de gracias y chistes, que se llamaron *satyræ*, *satyra* ó *satura*, é iban

acompañados de una música arreglada , y de danzas esentas de posturas lascivas é indecentes.

Tales fueron las piezas cómicas en Roma hasta el primer año despues de la guerra Púnica ó de Africa 514 de su fundacion, en el consulado de C. Claudio Cento, y M. Sempronio Tuditano, cerca 160 años despues de la muerte de Sófocles y de Eurípides; 50 de la de Menandro, y 220 antes de la de Virgilio, en que el poeta latino Livio Andrónico empezó á hacer representar comedias y tragedias latinas á imitacion de los Griegos.

Las comedias cuyo argumento era griego, fueron llamadas *palliatae*, y aquellas en que el asunto era romano se llamaban *togatæ*; en razon á que la *toga* era el vestido propio de los Romanos, así como el *pallio* lo era de los griegos.

Bajo el nombre de *togatæ* habia varias especies de comedias, unas serias y que se acercaban algo al carácter de la tragedia, y en las cuales los actores representaban los primeros personajes del estado, y se llamaban *pretextatae*, porque los que figuraban en ellas llevaban la *pretexta*. Otras menos graves, que tenian por objeto las aventuras de los ciudadanos de la clase media, y fueron llamadas particularmente *togatæ*. Dieron el nombre de *trabeatae* á las que inventó el gramático Meliso, en las cuales figuraban los magistrados y los sacerdotes. Todas las otras espe-

cies de comedias inferiores á estas , se llamaron indistintamente *tabernariæ*, porque en ellas se representaban las costumbres del pueblo bajo. Tenian tambien los Romanos piezas llamadas *atellanæ*, que servian de intermedio , y que podemos comparar á nuestras parodias, trovas ó entremeses.

La comedia latina quedó informe hasta Plauto que la llevó á la perfeccion; igualándole ó quizá sobrepujándole Terencio , que siguió sus huellas , y cuyo gran talento consistia principalmente en el arte de saber pintar las costumbres é imitar la naturaleza.

Como las comedias y tragedias empezaron por los regocijos de las vendimias , celebrados en honor de Baco, segun hemos dicho , de aquí es que entre los paganos formaban alguna vez parte de su culto , y era una especie de obligacion religiosa el asistir á ellas.

Los Griegos fueron los primeros que introdujeron el baile en la escena , cuya invencion se atribuye á Batilo de Alejandria y á Pilades; el primero le unió á la comedia, y el segundo á la tragedia. Esta diversion que forma uno de los principales placeres de la juventud , no podia menos de gustar tambien á los Romanos y á los demás pueblos que les sucedieron.

El baile teatral antiguo se dividia en trágico , cómico , satírico y pantomímico. Era propia del trá-

gico toda la seriedad y dignidad necesaria para inspirar la tristeza, la compasion, el terror y todos los sentimientos análogos á la accion que se queria representar.

El baile cómico, llamado *cordacio*, iba acompañado de las posturas mas indecentes y licenciosas; entanto que Teofrasto decia que un hombre no podia atreverse á bailar el cordacio sin haber perdido antes toda especie de pudor ó estar embriagado.

La tercera especie de baile se llamaba *attellanes*, y era lo que en la satírica griega se decia *sgkinnis*, destinado para la burla y mordacidad: y el cuarto y el mas famoso reunia el carácter de todas las demas especies. Los pantomimos, sin necesitar de la propia voz, ni del oido de los espectadores, daban á entender con la mayor claridad cuanto querian por medio de pasos y acciones espresivas.

El coro formaba una parte de las piezas dramáticas. Tespis fue el primero que añadió al coro un personaje que declamaba cuando aquel callaba, el cual instruia á los espectadores del objeto de aquellos cánticos y danzas, ó referia alguna historia particular. Esquilo añadió á este otro personaje, y Sófocles y Eurípides cuantos consideraron necesarios para la representacion de sus dramas.

Entonces los coros no cantaron ya sino en los intermedios, ó en aquellos pasajes que el autor con-

sideraba conveniente, pasando á ser una parte accesoría y menos interesante que las de los actores ó personajes del drama. Algunas veces el coro formaba parte de la pieza, hablando en su nombre el *corifeo*, jefe ó director del coro.

Entre los latinos no sabemos si se introdujo el coro en sus primeras tragedias; sin embargo de que creemos que sí, porque usaban en los intermedios de danzas y cánticos.

El coro en un principio constaba comunmente de cincuenta coristas, cuyo número con el tiempo se fue reduciendo á veinte y cuatro en la comedia y á quince en la tragedia.

Se llamaba *corifeo*, ó maestro del coro, segun hemos dicho, aquel que estaba encargado de dirigirle y gobernarle. Otro corista cuidaba de los vestidos y de todo el aparato del teatro, que acostumbraba tomar por contrata. Entre los Atenienses este corista era por lo comun un ciudadano muy rico, el cual estaba encargado de escoger las voces que debian formar el coro, y de disputar el premio de música en los juegos pitios. Dicho premio era una trípode ó vaso de tres pies, en el cual se esculpía el nombre de la tribu victoriosa y los de su poeta y corista, y se consagraba despues en el templo de la diosa cuya fiesta se celebraba aquel dia.

El coro se disponía de manera que cuando cons-

taba de quince , se presentaban formados á cinco de frente y á tres de fondo , ó al revés ; y cuando de doce , á cuatro de fondo y á tres de frente , ó vice-versa , precedidos de uno ó mas tocadores de flauta que arreglaban la marcha y daban el tono á los cantores.

En seguida hacian varias evoluciones , espresando sentimientos diferentes , segun lo que se representaba y el impulso que les daba el corifeo. El movimiento mas comun era misterioso , y provenia de la misma supersticion que en el dia domina todavía entre los turcos , de imitar las revoluciones de los astros , segun sus principios astronómicos. El coro marchaba ó daba la vuelta de derecha á izquierda , para espresar el curso diario de oriente á occidente , cuyo movimiento se llamaba *trophe*. En seguida volvia de izquierda á derecha , con relacion á los planetas , los cuales á mas del movimiento comun , decian que tenian otro particular de occidente á oriente , y se llamaba *antis-trophe*. Ultimamente el coro se colocaba en medio del teatro para cantar la *épode* , y demostrar la estabilidad de la tierra segun el sistema admitido entonces.

Con estas marchas y evoluciones , acompañadas de cánticos y danzas que iban variando , formaban unos espectáculos bastante agradables.

Hemos dicho que los primeros actores representa-

ron sus farsas embadurnándose ó pintarrajándose la cara. Despues se discurrió hacer una especie de máscaras con las hojas de una planta llamada *arction*, que es nuestra bardana mayor ó lampazo, *arction lappa*.

Cuando el poema dramático se fue perfeccionando, la necesidad en que se hallaron los actores de representar personajes diferentes por su clase, edad y sexo, les obligó á buscar el modo con que de una vez pudiesen cambiar de forma y de figura, y entonces aparecieron máscaras que á mas de los lineamientos de la cara, representaban tambien la barba, los cabellos, las orejas y hasta los adornos que usaban las mujeres en su tocado. Esto es lo que dicen todos los autores antiguos que han hablado de las máscaras; pero no convienen en quien fue su inventor.

Suidas y Ateneo atribuyen este honor al poeta Cherilo, contemporáneo de Tespis, al paso que Horacio cree que las inventó Esquilo. Aristóteles dice terminantemente en su *Arte poética*, que en su tiempo no podia asegurarse á quien se debia su invencion. A pesar de esto, Suidas añade que el poeta Phrynico presentó en el teatro la primera máscara de mujer, y Neofron de Siciona la de un pedagogo. Por otra parte, Diomedes asegura que Roscio Gallo fue el primero que se sirvió de una máscara

en el teatro de Roma , para ocultar el defecto de sus ojos , que tenia atravesados.

Segun lo que dice Ateneo , un actor de Megara llamado **Maison** , inventó las máscaras cómicas de criados y sirvientes. Ultimamente Pausanias refiere que Esquilo introdujo el uso de las máscaras feas y espantosas , en su pieza de las Euménides ; pero que Eurípides las presentó el primero con serpientes sobre su cabeza :

La materia de estas máscaras no fue siempre la misma. Las primeras no eran mas , como hemos dicho , que de hojas de bardana ó cortezas de árboles mas luego se hicieron de cuero forradas de tela. Pero como estas máscaras se viciaban ó echaban á perder , se discurrió , segun dice Hesýchio , hacerlas de madera ; y entonces los escultores las trabajaban con arreglo á la idea que les daban los poetas.

Pollux distingue tres especies de máscaras de teatro : las cómicas , las trágicas y las satíricas ; recargados en cada una de ellas los caracteres para que estaban destinadas. Las cómicas tenian la boca menos abierta que las trágicas. A estas tres clases de máscaras pueden añadirse las del género *orqués-trico* , ó de los pantomimos ó bailarines , las cuales se diferenciaban de las otras en ser de un aspecto y proporciones regulares y agradables.

A mas de estas máscaras de teatro , los Griegos conocian otras tres especies, á saber : las llamadas *prosopeia* , que representaban las personas al natural , y eran las mas comunes; las otras , conocidas con el nombre de *marmolicheia* , que servian para figurar las sombras de los muertos , y tenian alguna cosa de espantoso ; y las denominadas *gorgoneia* , destinadas para inspirar el terror , y no representaban sino figuras como las Gorgonas y las Furias.

Despues de todas estas máscaras, aun conocian otra especie llamada *hermoneia* , de Hermon su inventor. De estas las habia de dos especies : unas calvas de delante , la barba poblada y el aspecto duro , frunciendo las cejas ; otras con la cabeza enteramente calva y la barba muy espesa.

Cuando se introdujo la nueva comedia, habiendo las máscaras cambiado de forma, todos los géneros fueron confundidos. Las cómicas y tragicas no se diferenciaron sino por el grandor respectivo , ó por su mayor ó menor deformidad : solo las máscaras de los bailarines fueron las que se conservaron en su estado primitivo.

En general la forma de las máscaras cómicas tendia á lo ridículo , y las trágicas á inspirar el terror. El género satírico , fundado en la imaginacion de los poetas, representaba con sus máscaras los Sátiros , los Faunos, los Cíclopes y otros monstruos

de la fábula. Despues con el tiempo cada actor tuvo diversas especies de máscaras, que cambiaba segun exigia el papel que habia de representar.

Entre los actores y poetas antiguos se estaba en la persuasion de que para dar una idea completa de este ó del otro personaje, debia representarse con una máscara que se le asemejase en todo lo posible. Así es que al principio de las composiciones cómicas ó trágicas, despues de poner el poeta el nombre y la definicion de cada personaje, bajo el titulo de *dramatis personæ*, se continuaba un diseño ó descripcion muy circunstanciada de la máscara con que habia de representarle.

Entre las máscaras de teatro las habia tambien de doble aspecto. Un padre, por ejemplo, que habia de estar algunas veces alegre ó placentero y otras enojado, se valia de una máscara dispuesta de modo que una parte de cara espresaba una pasion, y la otra el otro afecto; poniendo cuidado el actor en presentarse de perfil, de modo que los espectadores no viesen sino la parte de cara que convenia á su situacion. Si el padre estaba contento, se situaba de manera que los espectadores viesen la parte de cara que espresaba la satisfaccion; y cuando habia de cambiar de sentimiento, daba unos pasos por la escena y presentaba de repente y con destreza al público su aspecto enojado.

Las máscaras ofrecían á los antiguos la comodidad de poder desempeñar los hombres el papel de mujeres , las cuales no trabajaron en un principio en las representaciones escénicas. Suetonio dice que cuando Neron representaba el papel de un dios ó de un héroe , llevaba una máscara análoga á la divinidad ó persona que figuraba ; pero que cuando representaba alguna diosa ó alguna heroína , usaba una máscara parecida á la mujer que entonces amaba.

En la antigua comedia griega que se permitía remedar á las personas vivas , los actores llevaban una máscara parecida en lo posible á la persona que deseaban figurar. Así es que Aristófanes en su comedia *Las Nubes* , hizo representar el papel de Sócrates bajo el propio nombre de este filósofo y con una máscara que le parecía bastante.

Las máscaras eran huecas y envolvían toda la cabeza ; lo cual , según dicen Aulo Gelio y Boecio , servía para aumentar el sonido de la voz. Por los monumentos que nos quedan de la antigüedad vemos que la abertura de la boca de las máscaras era excesiva. Según todas las apariencias , los antiguos no hubieran permitido esta impropiedad en las máscaras de teatro , si de esto no hubiesen sacado alguna gran ventaja , que consistiría sin duda en la comodidad de ajustar mejor las láminas de bron-

ce, ú otros cuerpos sonoros, propios para reforzar ó dar mas rigor á la voz de los actores. Esta medida era indispensable, á causa de lo vasto y estenso de sus teatros y de la distancia que mediaba de los actores á algunos de los espectadores.

A esto debe añadirse tambien que los cómicos antiguos no representaban como los nuestros con luz artificial que ilumina por todas partes, sino á la claridad del dia, que habia por necesidad de producir muchas sombras sobre una escena iluminada solamente por alto. Era pues preciso, para que de una gran distancia pudiese discernirse la edad y el carácter del actor ó de su máscara, que los lineamientos ó facciones fuesen muy marcadas. Ultimamente, las máscaras de los antiguos correspondian al resto del actor, es decir, á su traje y á su talla, que parecia mayor de la que los hombres tienen ordinariamente

Aunque la máscara envolvía toda la cabeza, sin embargo, lo que constituía la cara podia levantarse sobre la cabeza cuando el actor cesaba de representar y queria respirar con mas libertad, enjugarse el rostro, etc.

En cuanto al uso de las máscaras de los antiguos en el teatro, se conoce que habian de quitar á los espectadores mucha parte de la ilusion, y el placer de ver nacer las pasiones, y de reconocer sus dife-

rentes síntomas en la cara de los actores : pues si entre nosotros aquella pequeña capa de colorete que usan de uuos ochenta años á esta parte los actores , nos impide percibir á veces los cambios de color, que tanta impresion hacen sobre el alma, podemos figurarnos lo que habia de suceder con una cara de madera , cuyas facciones no siempre podian acompañar , ni corresponder á la locucion del actor.

Entre los Griegos las mujeres no salian á los teatros para recitar , y sí solo para danzar ; porque lo vasto de ellos las hacia poco á propósito para la declamacion á causá de su débil voz. Eran estas reemplazadas en las tragedias y comedias por los eunucos , cuya voz aguda tiene alguna semejanza con la de las mujeres.

Cuando en los primerós tiempos del cristianismo se empezó á declamar contra los espectáculos , la comedia hacia parte del culto de los falsos dioses como hemos dicho : ella perpetuaba la idolatría ; su lenguaje era en general obsceno ; las acciones de los mimos , de los pantomimos y arlequines, confundidos sin razon con las de los cómicos, producian unas farsas tan groseras como indecentes. Las posturas lascivas atraian la multitud ; y esto por una consecuencia inevitable habia de atraer tambien el odio y el desprecio á los que daban al pueblo tales imágenes de torpeza. Estas mismas razones impul-

saron algunas veces á los legisladores á tomar providencias para coartar aquellos excesos.

Pero en prueba del aprecio que en general este difícil arte ha merecido en todos tiempos , podrian citarse mil ejemplos sacados de la historia de los pueblos mas ilustrados. Entre los Griegos tenemos actores que obtuvieron los cargos mas distinguidos de la república. Aristodemo fue embajador , Archías general , Eschino y Aristónico senadores , etc.

Cuando la forma de gobierno cambió en estas célebres repúblicas, los reyes conferian á manos llenas honores y recompensas á los actores acreditados.

Los Romanos los estimaban y enriquecian. Esopo dejó á su hijo cerca de dos millones ; Roscio tenia anualmente muchos miles de renta ; Lúculo dió muy á menudo á todos los actores vestidos de púrpura , etc. Verdad es que el Senado espidió alguna vez ciertos decretos contra algunos actores; pero no los motivó su profesion , sino la depravacion particular de algunos en sus costumbres.

En otras circunstancias se condenó á determinados actores como creidos confidentes de generales ú otros personajes proscriptos ; pero restablecida la tranquilidad , los Césares abolieron las leyes hechas contra ellos y promulgaron otras á su favor.

El arte de la declamacion tenia tal aprecio en

Roma que los jóvenes de las familias mas distinguidas se mezclaban con los cómicos , recitando y declamando con ellos delante de todo el pueblo ; y sus mismos padres los llenaban de caricias y de presentes cuando se habian adquirido la admiracion y el aplauso público.

Estos graves Romanos estaban unidos á los actores con los lazos mas íntimos. Ciceron , el padre de la Patria , siendo cónsul pasaba una parte del tiempo que sus ocupaciones importantes le dejaban , con Esopo y Roscio sus amigos ; y confiesa francamente que de ellos aprendió el arte de hablar en público. Este mismo Roscio obtuvo el anillo de oro y fue elevado al rango de caballero romano sin abandonar por esto el teatro.

En los tiempos modernos vemos tambien recompensar el mérito de los actores distinguidos (8).

Los Griegos no conocieron la division de actos en sus piezas teatrales , ni usaron jamás el nombre de acto en este sentido ; aunque si bien lo consideramos , los cantos de sus coros no eran otra cosa que unos entre actos.

Los Romanos hicieron casi una ley de dividir sus piezas en cinco actos ó partes iguales ; teniendo cada una un sentido casi perfecto ; cuya costumbre se halla establecida ya del tiempo de Horacio. Toda tragedia y comedia , dice este poeta , para ser aca-

bada, debe estar dividida en cinco actos precisamente (9).

La manera como aplaudian los antiguos en sus teatros, no deja de ser tambien singular. En un principio no consistian los aplausos mas que en gritos confusos é inocentes: sencillas y naturales expresiones de la pública admiracion (10).

Pero bajo los emperadores, y particularmente en el reinado de Augusto, aquella confusa gritería pasó á ser un arte. Un cantor daba el tono, y el pueblo unido en coro repetia alternativamente la fórmula de las aclamaciones. El último actor que ocupaba la escena daba la señal de los aplausos con el final: *valet et plaudite*, sed felices y aplaudid.

La pasion de Neron por la música era tanta y se creia tan sobresaliente en este arte, que tocaba la lira en el teatro delante de todo el pueblo. Séneca, y Burro eran entonces los corifeos ó primeros aclamadores. Algunos jóvenes de las familias mas distinguidas se colocaban en diversos puntos del anfiteatro para repetir las aclamaciones; y muchos soldados, pagados para esto, se mezclaban con el pueblo, á fin de que el príncipe oyese un concierto unánime de aplausos.

La llegada del emperador en el teatro solia celebrarse con fuertes y numerosas aclamaciones. Este público homenaje tributado á los emperadores, fue

algunas veces concedido tambien á otros hombres célebres por sus acciones, virtudes ó talento. Plutarco refiere que el pueblo Romano queriendo reconocer los beneficios de Sertorio, lo recibió en el anfiteatro con numerosos aplausos y grandes aclamaciones; y con igual distincion fue honrado Virgilio al recitar sobre la escena su inimitable poema.

No siempre las aclamaciones tenian por objeto espresar la alegría, el respeto ó la admiracion. Algunas veces se sirvieron de ellas para manifestar el odio, ó el público desprecio.

Otra costumbre de que habla Plauto en el prólogo de su *Amphitruon*, se habia ya introducido en Roma, de la que quedan aun ciertos vestigios entre nosotros, y era, que los mismo representantes procuraban ganar la voluntad de algunos amigos para que los aplaudiesen á ellos y desacreditasen á otros.

En cuanto á reprobar ó silbar á los actores que no desempeñaban bien su papel, tenemos datos históricos que nos lo justifican. Suetonio dice que el actor Pílates fue silbado en uno de los teatros de Roma, y porque señaló con el dedo al silbador, llamando sobre élla atencion del público, fue desterrado por Augusto de aquella ciudad y de toda Italia. Habiendo sido silbada en los mismos teatros por el populacho romano una famosa actriz llamada Arbuscula, elogiada por Ciceron, dice Horacio que

respondió con mucho desenfado : « á mí me basta que me aplaudan los caballeros, pues que á los demás no les estimo en lo que piso. » (*V. lo que decimos en los artículos declamacion antigua y aplausos.*)

España bajo la dominacion romana tuvo los mismos espectáculos y juegos que este pueblo, del que adoptó su religion, sus leyes y sus costumbres. Tenemos testimonios incontestables de esta verdad en los restos y ruinas que nos quedan de varios teatros, anfiteatros, circos, naumaquias, estadios y otros edificios destinados á dar espectáculos públicos (11).

Éstos debieron cesar con la decadencia y ruina del imperio romano é invasion de los bárbaros, y muchos al mismo tiempo fueron prohibidos por los emperadores cristianos, por la relacion que tenian con el falso culto de los gentiles.

Mariana, Morales y Flores hacen mencion de dos cartas de Sisebuto XXIII rey de los Godos, que reinó desde el año 612 al 621 de J. C. escrita la una para deponer al obispo de Barcelona Emilio ó Emiliano, por haber consentido en el teatro representaciones tomadas de las impiedades gentílicas, á cuyos espectáculos parece asistió el mismo prelado; y con la otra carta mandó á Eusebio metropolitano tarraconense que consagrarse á Severo por obispo para ocupar la sede vacante.

Se cree con alguna probabilidad que el origen ó renacimiento de nuestras representaciones escénicas no remonta mas allá del siglo XIII. En efecto, vemos que la ley 34 tit. 6. de la Partida primera, hablando de los clérigos dice: « *Nin deben ser sacerdotes de juegos de escarnios porque los vengan á ver gentes como se facen; é si otros homes los ficiesen, non deben los clérigos y venir porque facen y muchas villanias ó desaposturas, nin deben otros estas cosas facer en las iglesias; antes decimos que los deben echar de ellas deshonoradamente, ca la iglesia de Dios etc. Pero representacion hay, continua la misma ley, que pueden los clérigos facer así como de la nascencia de N. Sr. Jesucristo, en que muestra como el ángel vino á los pastores, é como les dijo como era nacido Jesucristo. É otro sí de su aparicion, como los Reyes magos le vinieron á adorar, é de su resurreccion, que muestra que fue crucificado, é resucitó al tercero dia: tales cosas como estas que mueven al home á facer bien, é haber devocion en la fe, puédenlas facer, é además porque los homes hayan rensembranza, que segun aquellas fueron las otras hechas de verdad, etc, etc. » De esta ley se deduce que á la mitad del siglo XIII, se hacian ya en España ciertas representaciones de asuntos religiosos y profanos, los cuales se ejecutaban en las iglesias y fuera de ellas, por sacerdotes y por personas legas, entre las que habia aficionados y cómicos de profesion, que digámoslo así, vivian de este ejercicio.*

La falta de instruccion y cultura, y la rudeza de la poesía en aquella época, añadidas á la esterilidad de los mismos asuntos, debieron retardar el progreso de esta especie de espectáculos, como dice Villanueva en su *Origen del teatro español*, y que parece tuvo presente Moratin en la obra que publicó acerca el mismo asunto, y hacer que en ellos la ridiculez y descompostura de las danzas y movimientos, supliesen la falta de invencion, de propiedad y agudeza en las composiciones. De aquí nacieron sin duda aquellos estravagantes personajes de que se hace mencion en nuestras antiguas memorias, como pertenecientes al arte mímico, y que se mezclaban tambien en las representaciones sagradas, llamadas *misterios*.

Se daba este nombre á una especie de representaciones drámaticas, en las cuales introdujeron, por una piedad ó devocion mal entendida, á Dios, á la Virgen, á los santos, al diablo, etc. Los primeros misterios de los cuales hace mencion la historia, fueron los que Geoffroi, despues abad de san Albano en Inglaterra, hizo representar por sus discípulos en 1151.

Se cree que lo que dió origen á estas representaciones fueron las romerías y devotas peregrinaciones. Los que iban y venian de visitar los santos lugares de la Palestina, Santiago de Galicia, nuestra Señora de Loreto y otros santuarios célebres, se en-

tretenian, durante sus romerías, en componer y cantar ciertos romances ó cántigas, cuyo argumento tomaban de la Historia sagrada, ó de la vida de algun santo; y estos cánticos sencillos fueron los que dieron origen primero á una especie de representaciones que ejecutaban en los mismos caminos, encrucijadas y plazas de los pueblos por donde pasaban, y con las cuales recogian muchas limosnas, y despues á las piezas drámaticas llamadas misterios ejecutadas en los teatros.

Los abusos y profanaciones que sucesivamente se fueron mezclando é introduciendo en este linaje de representaciones sagradas y profanas, dieron lugar á que con justa razon se prohibiesen.

Mejoraron algun tanto estos nacientes dramas cuando comenzó á cultivarse la poesia, á principios del siglo XV. época en la cual la corte de Aragon, alegre y galante cual ninguna, la protegia bajo el nombre de *Gaya ciencia*, y la de Castilla la vió reducida á arte por el célebre D. Enrique de Villena. Entonces las *villaneskas*, las églogas puestas en accion, los décires y diálogos, especies todas de breves y mal formados dramas, se mezclaban en los festines, y los hacian mas amenos y agradables. El libro de las « *Coronaciones de Blancas* » el titulado « *Cuestion de amor* » los « *Origenes de la poesia castellana* » los antiguos cancioneros, y otros mas comunes, estan llenos de estos ejemplos.

Ultimamente, á fines del iglo citado teniamos ya en la *Celestina*, ó Tragicomedia de Calisto y Melibea, un drama que entre muchos defectos, presenta no pocas bellezas de invencion y de estilo, como dijo un célebre literato, dignas del aprecio, cuando no de la imitacion de nuestros tiempos.

Los que escriben del teatro de Francia, dice el Autor del Discurso acerca el origen de las comedias en España que precede á las de Cervantes, le dan origen en los cofrades de la Pasion, que representaban la vida y muerte de nuestro Señor Jesucristo, la de los Santos, y todas las historias del antiguo y nuevo Testamento, fijando su época en tiempos muy posteriores á los que referimos de nuestra España, en que ya teniamos diálogos y comedias de épocas muy anteriores.

En las obras poéticas del emperador D. Alfonso el Sabio, en las de Gonzalo de Berceo, y en romances antiguos, como las coplas de Mingo Rebulgo, escritas y publicadas por Jaime Mey, que despues glosó Hernando del Pulgar, en las poesías en lemosin de Jaime Roitg, que tradujo Mosen Ausias March, en las trovas de Mosen Febrer, en lemosin tambien, en las poesías antiguas que Gonzalo Argote de Molina trae recopiladas en su *Nobleza de Andalucia*, y otros, se conservan testimonios auténticos anteriores de muchos siglos, á las piadosas farsas, origen del primer teatro francés é italiano.

« Los Arabes, dice el autor de la obra citada de los *Origenes de la poesía castellan*, que restituyeron á España la literatura, y eran grandes versificadores, usaron de representaciones ó diálogos en los regocijos públicos, ayudados de la fertilidad de su invencion, del fuego de su genio poético y de la abundancia de su elegancia. Los provenzales conocieron tambien muy á los principios la pcesía dramática; y se puede creer que por el comercio con ellos y con los Arabes, la aprendieron los castellanos. »

Gonzalo Garcia de Santa María, cronista del rey de Aragon D. Fernando el Honesto, refiere como se representó en Zaragoza á los Reyes, una comedia que compuso el famoso D. Enrique de Villena, en la cual figuraban personificadas la justicia, la verdad, la paz y la misericordia; y de aquí se conoce, como dice el citado Villanueva, que se equivocó Cervantes creyendo que él habia sido el primero que personalizó en el teatro las cosas espirituales y las pasiones.

En el Cancionero de las obras de Juan de la Encina, se encuentran diferentes composiciones arregladas por él, y representadas en las noches de Navidad, Carnestolendas y Pascuas, en casa del Duque de Alba, y alguna vez en presencia del príncipe D. Juan. Estas representaciones ó diálogos

eran de pastores y asuntos amorosos, y tambien de cosas sagradas, como de la Pasion, del viaje á Jerusalem, y de otros familiares.

Antonio de Nebrija, en el Compendio de la retórica, hablando de la fuerza que la pronunciación y el gesto dan á la oración dice: « Pruébase esto con el ejemplo de los mismos representantes que añaden tanta gracia y donaire á los mejores poetas, que es infinitamente mas lo que sus versos nos deleitan cuando los oimos, que cuando los leemos: y de tal suerte se hacen escuchar aun de los mas necios, que estos mismos que jamás se ven en las bibliotecas, se encuentran frecuentemente en los teatros. » Ejemplo de que no hubiera usado Nebrija para persuadir á sus lectores de la importancia de esta parte de la oratoria, si en el año 1515 en que la escribia, no hubiesen sido muy conocidos ya en España los teatros y las representaciones dramáticas.

Felipe II concedió al Hospital General de Santa Cruz de Barcelona la privativa de canto y recitado en 3 de abril de 1579, y en su Real Rescripto habla de estas representaciones como de una diversion frecuente, y lo justifica el haber concedido la facultad de hacerlas en calidad de privativa.

Refiriendo Cervantes en el prólogo á sus comedias el estado del teatro y su decoracion, dice: « En

el tiempo de este célebre español , habla de Lope de Rueda , todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamací dorado , y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados poco mas ó menos. Las comedias eran unos coloquios , como églogas , entre dos ó tres pastores y una pastora. Aderezabánlas y dilatabánlas con dos ó tres entremeses , ya de negra , ya de rufian , ya de bobo , y ya de vizcaino : que todas cuatro figuras y otras muchas hacia el tal Lope con la mayor escelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No habia en aquel tiempo tramoyas ni desafíos de moros y cristianos. á pié ni á caballo; no habia figura que saliese , ó pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro , al cual componian cuatro bancos en cuadro , y cuatro ó seis tablas encima , con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles ó con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte á otra , que hacia lo que llaman vestuario , detrás de la cual estaban los músicos cantando , sin guitarra, algun romance antiguo. Murió Lope de Rueda , y por hombre escelente y famoso le enterraron en la iglesia mayor de Cordova (donde murió) entre los dos coros , donde tambien está enterrado aquel famoso loco Luis Lopez.

Sucedió á Lope de Rueda , Naharro , natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufian cobarde. Este levantó algun tanto mas el adorno de las comedias , y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles: sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta , al teatro público : quitó las barbas de los farsantes , que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza , é hizo que todos representasen á cureña rasa , si no eran los que habian de representar los viejos ú otras figuras que pidiesen mudanza de rostro : inventó tramoyas , nubes , truenos , relámpagos , desafíos y batallas. »

La representacion de los *Autos sacramentales* , drama alégorico á los misterios de la Religion , se hacia precisamente para solemnizar la festividad del Corpus y su octava , y era tan general, que no solo se ejecutaba en los teatros , sino separadamente delante de los Consejos de S. M. y aun del Supremo de la Inquisicion.

Iban los comediantes á estas representaciones en carrros triunfales , de donde salian las figuras alegóricas al tablado , que se levantaba al descubier-to en las calles y plazas ; y por esto se significaba esta representacion con la frase técnico dramática *hacer los carrros*.

Pellicer refiere que entre las noticias que escribió Leon Soto, platero de Madrid , de los sucesos de su

tiempo, se lee: « En 6 de junio de 1613, dia del Corpus, estuvo el Duque de Lerma y sus hijos en casa de Fernando de Espejo, que las tenia en alquiler Diego de Cabalza platero, que fue el que los convidó y comió en ellas, é hicieron los carros al duque primero que al Consejo. »

Como las cosas suelen cohonestarse con el velo de la piedad, continua Pellicer, entraban tambien los comediantes á representar los Autos en las Iglesias de los conventos de Monjas, y como los acompañaban con entremeses, cantares, y bailes, tal vez indecentes, dieron ocasion á algunos zelosos teólogos para reprenderlos. A mas del P. Mariana en su obra *De Spectaculis*, imprimió el P. Manuel Filguera, clérigo menor, en el año 1678, viviendo todavía D. Pedro Calderon de la Barca, su dictámen probando que era ilícito hacer los Autos sacramentales en las iglesias.

Un viajero holandés que vino á España por los años de 1655, describiendo una fiesta del Corpus, dice entre otras cosas lo siguiente: « Por la tarde á las cinco representaron *autos*. Estos vienen á ser unas comedias espirituales interpoladas con diversos entremeses, harto estrafalarios, para sazonar y alegrar la seriedad del drama. Las dos compañías de comediantes que hay en Madrid cierran en este tiempo los teatros, y en un mes no hacen otra cosa que re-

presentar estas piezas devotas. Representanlas en público, en unos tablados que levantan en la calle. Todos los dias tienen obligacion de ir á representar delante de la casa del presidente de uno de los Consejos. Empiezan por Palacio, en cuya plazuela se erige un tablado con un dosel, bajo del cual se sientan sus Majestades. El teatro ó foro está al pié de éstos catafalcos ó tablados, y porque los comediantes representan vuelta la espalda al pueblo, colocan al rededor del teatro unas casillas pintadas, sobruedas, donde se visten, de donde salen, y á donde se retiran ó entran al fin de cada escena. Antes de dar principio á los Autos, bailan y saltan los danzantes de la procesion, y los gigantones divierten al pueblo. En un auto que ví, continua el viajero, en el Prado viejo (de san Gerónimo) lo que me admiró fue que en la calle y de dia usasen de luces, y que en los teatros diarios y cerrados, no se representa con luces, sino con la claridad del sol.»

Se encenderian luces en los Autos, por reverencia á los misterios que se representaban; y en los corrales ó teatros se representaba sin ellas porque el gobierno habia mandado que la comedia se empezase á las dos de la tarde en invierno, y á las tres en verano, á fin de que no se saliese tarde del espectáculo.

Aunque D. Pedro Calderon de la Barca es reputa-

do por el principal autor de Autos sacramentales, los escribieron tambien Lope de Vega, Mira de Mes-cua y otros varios.

Acerca el origen ó principio de la *opera*, se dice, que en el año de 1594 tres jóvenes italianos unidos por la igualdad de genio y estudios, no menos que por su amistad, y todos apasionados á la música y poesía, concibieron la idea de resucitar la antigua costumbre de los Griegos de cantar en tono declamatorio.

Su primer paso fue dirigirse al poeta Octavio Rucnucini de Florencia, para que les compusiese un drama, que llamaron *La historia de Dafne*, cuya música arregló Pesí, el mas célebre compositor de aquel tiempo. El Conde de Corsí, aficionado solamente, al mismo tiempo muy buen músico, pero fué uno de los que trabajaron en esta nueva produccion, la que junto con otra llamada *La Máscara de Como*, se representaron privadamente en el palacio del Conde. Hicieron de actores y cantores el autor y sus amigos, y la orquesta de la primera ópera italiana se compuso de cuatro instrumentos. No habia arias en esta ópera, y el recitado, si tal nombre merece, era una especie de compaseada entonacion, que seria en el dia monótona y fastidiosa.

Otros creen que el primer inventor de las óperas fue un gentilhombre romano, llamado Emilio Cavalieri. Sea quien fuere, lo cierto es que los dos

Papas de la casa de Médicis, Leon X, y Clemente VII tuvieron óperas en su corte.

Parece que hasta el año 1680 no salieron mujeres en las óperas, y la primera vez fue en *El triunfo del amor*.

El cardenal Mazarino, para obsequiar á la reina Ana de Austria introdujo la ópera en Francia.

Antes de esta época la teníamos en España, particularmente en Barcelona, segun se desprende del mencionado rescripto de Felipe II.

Por los años de 1630 se representaban ya óperas en Madrid, y con motivo del casamiento de Carlos II con la Luisa de Orleans, dice un autor contemporáneo, unos músicos franceses representaron en Madrid algunas óperas de Lulli: «pero esto duró poco tiempo» continua el historiador, «porque la Nacion gustaba mas de la música italiana» lo que supone que las óperas italianas fueron de mucho anteriores en España á las francesas.

La primera ópera original española parece fue la *Lira de Apolo* por Agustin de Montiano, y fue representada en Madrid en 1719. Signorelli dice que la primera fue *Brisceida*, y que se representó en 1776.

Dióse por los Italianos á esta composicion el nombre de *opera* ú *obra magna* por escelencia, porque reúne el interés del drama, la melodía de la música, con los encantos del baile.

DE LA DECLAMACION.



Declamacion antigua.



Comenzó el drama entre los Griegos, como hemos visto , por un sacrificio á Baco, en el que se entonaban por los coros himnos y cánticos en honor de esta Divinidad. Interrumpióse despues este acto religioso con rapsodias, ó recitaciones sueltas de Homero, ó de otros poetas, y últimamente acabó con una accion mas ó menos regular, representada tambien en verso.

Esta parte que en un principio fue la accesoria , pasó á ser con el tiempo la principal , sin por esto desterrar á la otra enteramente, sino que la sometió á ella. El coro siguió cantando en el teatro , cuyos cantos, ya religiosos, ya morales, estaban subordinados al argumento y á la accion principal del drama. (12.)

La declamacion de los antiguos era compuesta , y se escribia con notas , sin que por esto fuese un canto musical ; y en este sentido deben tomarse algunas veces en los autores latinos las palabras *cantare*, *cantus*, y tambien *carmen* , que no siempre significan un canto propriamente dicho , sino un cierto modo de representar ó de leer.

La declamacion se componia con los acentos , y por consiguiente para escribirla debian emplearse los mismos signos ó caracteres que servian para señalar estos acentos.

En un principio no hubo mas que tres , á saber: el agudo , el grave y el circumsflejo ; pero luego se fueron sucesivamente aumentando , y llegaron hasta el número de diez ; cada uno de los cuales se indicaba con su carácter propio, y cuyos nombres y figuras se ven en los gramáticos antiguos.

El acento enseñaba el como , cuando y de que manera se habia de levantar , ó bajar la voz en la pronunciacion de cada sílaba.

Como se aprendia la entonacion de estos acentos al mismo tiempo que á leer , resultaba que no habia casi nadie que no entendiese esta especie de notas , y no se hallara en estado de juzgar de la habilidad del que leia ó declamaba.

Además del socorro de los acentos , tenian las sílabas en la lengua griega y latina una cantidad arreglada y establecida para las breves , y otra para las largas. La sílaba breve valia un tiempo en la medida , y la sílaba larga valia dos, como dice Quintiliano.

Muchos son los pasajes que podríamos citar probando que la declamacion de los actores en el teatro antiguo era compuesta y escrita con notas que determinaban el tono que se debía tomar.

Esta especie de recitado se hallaba sostenido por un bajo continuo , cuyo ruido seria proporcionado , segun todas las apariencias , al que hace un hombre que declama. En el dia nos parece esta práctica absurda y casi increíble , pero no por esto es menos cierta porque en materia de hechos es inútil oponer razones.

No se puede tampoco hablar sino por conjeturas acerca la composicion que tocaba el bajo continuo que acompañaba á los actores cuando declamaban. Quizá no haria mas que tocar de tiempo en tiempo algunas notas largas , que se harian sentir en los pa-

sajes en que debía el actor tomar el tono, en los cuales le hubiese sido difícil entrar con exactitud sin este auxilio, haciendo el bajo el mismo servicio al actor que á Graco el tocador de flauta, que situado cerca le daba de tiempo en tiempo, cuando arengaba, los tonos con que habia de proseguir.

El bajo no solo servia para la entonacion y canto, digámoslo así, de la declamacion, sino que arreglaba tambien el accionado.

Este arte, llamado por los Griegos *orgesis*, y *saltatio* por los Latinos, consistia, segun dice Platon, en la imitacion de todas las acciones y movimientos que pueden hacer los hombres. Así pues, el sentido de la voz *saltatio* no debe limitarse al que damos nosotros á la palabra danza, pues tenia mucha mas estension.

Su objeto no solo era enseñar las actitudes y movimientos que sirven para adquirir buena gracia, ó para ejecutar ciertos bailes; sino tambien para arreglar el gesto, así de los actores, como de los oradores, é igualmente para enseñar á gesticular ó la pantomima; es decir, el arte de darse á entender ó expresarse con acciones, sin el socorro de la palabra.

Los antiguos ponian un cuidado extraordinario en perfeccionarse en el gesto, cuyo esmero era mayor en los oradores y cómicos, por la necesidad que tenian de poseer este arte.

Es bien sabido lo mucho que á él se aplicó Demóstenes y que Roscio , aquel célebre actor romano , disputaba algunas veces con Ciceron sobre quien explicaria mejor un mismo pensamiento de muchas maneras diferentes , cada uno segun su arte , á saber , Roscio con la accion , y Ciceron con la voz ó con la palabra ; y parece que Roscio daba con solo el accionado y la gesticulacion tanta fuerza y sentido á la frase , como Ciceron con la palabra . Cambiaba luego Ciceron las palabras ó la combinacion del período , sin quitar el vigor al sentido del discurso , y Roscio le daba en seguida todo el sentido con otras acciones diferentes , sin que este cambio disminuyese la expresion y fuerza de su representacion muda .

Otra de las cosas del teatro antiguo que concebimos con dificultad , es , como se arreglaba la declamacion dividida entre dos actores , de los cuales uno pronunciaba , mientras que el otro accionaba . Tito Livio nos dice lo que dió lugar á introducirse esta costumbre entre los Romanos ; costumbre que por ser tan diferente de nuestros usos , nos parece extravagante .

Hallábase Livio Andrónico , poeta célebre y el primero que dió en el teatro de Roma una pieza regular el año 514 de la fundacion de esta ciudad , y unos 120 despues de introducidos en ella los espectáculos dramáticos , representando una de sus

composiciones, siguiendo la costumbre observada entonces de que los mismos poetas desempeñasen un papel en ellas. El pueblo, que gustaba de hacer repetir los pasajes que mas le agradaban, á fuerza de gritar *vis, vis*, otra vez, otra vez, hizo representar tantas á Andrónico, que enronqueció.

Imposibilitado de poder continuar su declamacion, pidió al pueblo y consiguió, que un esclavo puesto delante del que tocaba los instrumentos, leyese los versos en tono declamatorio, mientras que Andrónico hacia las mismas acciones y gestos que cuando los declamaba ó decia él mismo.

Observóse entonces que su accionado era mucho mas vivo y enérgico, por cuanto ocupaba en el todas sus fuerzas fisicas y morales; y de aquí, continua Tito Livio, se originó el uso de dividir la declamacion entre dos personas, y recitar, digámoslo así, á la cadencia del gesto; cuya costumbre en tanta manera prevaleció, como que los actores no pronunciaban ya sino los diálogos cortos. Este hecho, referido tambien por Valerio Máximo, se halla confirmado por otros pasajes de la historia antigua.

A la verdad, nos parece muy ridículo figurarnos en la escena dos personas, la una de las cuales accionaba sin hablar, mientras que la otra hablaba en un tono fuerte ó declamatorio, con los brazos cruzados. Sin embargo, debe tenerse presente, 1.º

que los teatros de los antiguos en general eran mucho mayores que los nuestros: 2.º que los actores representaban con máscaras, y por consiguiente que no podia distinguirse sensiblemente desde léjos en los movimientos de la boca y de la cara, si hablaban ó dejaban de hablar. Al mismo tiempo se escogeria sin duda para declamar, un esclavo cuya voz se asemejase en lo posible á la del actor, quien, como hemos dicho, solo hablaba en los diálogos cortos. Dicho esclavo se ponía en una especie de tarima hácia lo bajo de la escena.

Es igualmente difícil concebir como se arreglaría para que estos dos actores obrasen con tanta uniformidad y armonía, que pareciese que no era mas que uno; pero el hecho es cierto, y no admite duda, y san Agustin añade que era esto tan sabido de todos los que salían al teatro, que no creía haber necesidad de esplicarlo.

Quintiliano, despues de haber dicho que las acciones se hallan tan sujetas á medida como los mismos cantos, añade, que los actores que accionan deben seguir las señales ó compás que marcan los pies, con tanta precision como los que ejecutan las modulaciones; es decir, los actores que pronuncian ó declaman y los instrumentos que les acompañan.

Colocábase cerca del actor que representaba, un hombre calzado con una especie de sandalias de

hierro , y este daba con el pié sobre el teatro , con cuya percusion marcara la medida ó rima que debia seguir el actor que accionaba , el esclavo que declamaba ó pronunciaba , y los instrumentos músicos que acompañaban la declamacion.

El gusto y pasion de los Romanos por todo lo que tenia relacion con el teatro , y lo mismo podemos decir de los Griegos ; y los enormes é increíbles gastos que hacian para este linaje de diversiones , obligan á creer que habian puesto el mayor cuidado para llevarlas á una gran perfeccion , y que por consiguiente en la division que habian adoptado de la representacion entre dos actores , de los cuales el uno hablaba y el otro accionaba , no habria nada chocante ni estraño y que no fuese muy agradable á los espectadores.

En Roma no silbaban menos á un actor , como dice Ciceron , que hacia una accion fuera de medida , que al que se equivocaba en la pronunciacion de un verso.

El hábito de asistir á los espectáculos habia hecho al pueblo tan delicado y conoedor , que se incomodaba hasta de las inflexiones y consonancias alteradas si se repetian con mucha frecuencia , aunque estas consonancias produzcan un buen efecto cuando se disponen con arte.

Por medio de la música era como se arreglaba,

segun hemos dicho, el tono y la accion de los actores, formando una agradable armonía de la union de la voz con el sonido de los instrumentos.

Los primeros poetas Griegos arreglaban por sí mismos la representacion ó parte declamatoria de sus piezas; es decir, la parte poética y la parte musical.

En Roma el arte de componer la representacion de los dramas, pasó á ser una profesion particular. En los títulos que estan al principio de las comedias de Terencio se lee con el nombre del poeta ó autor del poema, y el del gefe de la compañía cómica que las habia representado, el nombre de aquel que habia arreglado su representacion ó declamacion, con esta frase latina: *qui fecerat modos*. Ciceron se sirve igualmente de la misma espresion *facere modos*, para denotar los que componian la declamacion de las piezas teatrales (13).

Declamacion moderna.



La palabra *declamacion*, de que aun solemos servirnos para espresar la ciencia ó arte que enseña á hablar en público, sujetando á determinadas reglas la voz, la accion y el gesto, no es aplicable á nuestras modernas representaciones. Indica la palabra declamacion una cierta afectacion de lenguaje, mayor entonacion en la manera de producirse ó hablar, y actitudes ó gestos mas marcados ó exagerados; cosas todas que van afortunadamente destrándose de nuestra escena.

La voz declamacion aplicada al teatro era propia para espresar las representaciones del tiempo de los Griegos y de los Romanos, cuya manera de

conducirse en la escena, y cuyo modo de espresarse en el teatro era verdaderamente exagerado y enfático, como acabamos de ver, particularmente en la tragedia, cuyo magnífico recitado oímos todos los dias en nuestros templos (14).

Podia tambien quizá aplicarse la palabra declamacion á la ejecucion de las piezas dramáticas, aun despues del renacimiento de las ciencias, desde los últimos tiempos de la edad media, hasta muy cerca de la moderna reforma del teatro; durante cuyo período, la declamacion era una especie de canturia ó salmodia pesada, parecida al canto monótono de algunas órdenes religiosas: mas en el dia que la naturalidad ha reemplazado la afectacion, la voz declamacion no espresa la idea de las representaciones modernas.

Parécenos que la palabra *representacion* es mas propia que la de declamacion, por cuanto presenta con mayor exactitud el verdadero objeto del arte escénico, que no es mas que la reproduccion, *la natural y verdadera representacion* en el teatro, de todas las escenas de la vida. Sin embargo, para no separarnos del uso ya establecido, usaremos indistintamente y como sinónimas las palabras *representacion* y *declamacion*.

Esta se divide en declamacion sagrada y profana. La primera es la que da reglas á los Ministros

de la Religion para dirigir la palabra y hablar á los fieles. Divídese en patética ó sentimental , panegírica , etc.

La declamacion profana se subdivide en parlamentaria , forense y teatral.

Enseña la primera el modo de producirse en numerosas asambleas, como en el Congreso , en las Cámaras, en el Parlamento , en el Senado , etc.

La forense , que se diferencia algun tanto de la anterior , da reglas para hablar en el foro ó en los tribunales; y últimamente la declamacion teatral , de la que debemos ocuparnos , enseña la manera de conducirse el actor en la escena.

La declamacion teatral , puede aun subdividirse en dramática y lírica. Subdivision que hasta cierto punto es admisible, porque á la verdad la representacion lírica ó cantada está sujeta á reticencias , suspensiones y repeticiones que no son necesarias en la dramática. De esta particularmente vamos á tratar.

La declamacion teatral es la que por medio de la voz , del semblante y de la accion , espresa los afectos del personaje que el actor representa. Esto debe hacerse con toda la exactitud , con toda la variedad , y con las modificaciones que exige la edad , el carácter , la situacion y las demás circunstancias en que se supone hallarse la persona que se intenta representar.

Es indudable que para desempeñar bien y á la perfeccion un actor su papel, debiera ceñirse solamente á representar aquel propio de su talento y de sus circunstancias; principalmente el mas análogo á su carácter, á su figura y á su voz.

Porque á la verdad, así como un buen semblante, una talla esbelta y una voz clara y robusta es tan adecuada para desempeñar, por ejemplo, el papel de un Agamenon, de un Orestes ó de un Pelayo; nada tienen estas mismas calidades de favorable para representar el Avaro, ó el zeloso don Lesmes.

La representacion de cada uno de estos papeles exige determinadas calidades, unas que podremos considerar internas y otras estérnas.

Las internas son por ejemplo, la alegría y la jocosidad en los que han de hacer reir ó manifestar un carácter placentero y jovial; la elevacion de sentimientos en los que han de representar los héroes; la facilidad de enternecerse y aun de llorar en los que deben escitar la tristeza ó la compasion; porque estos sentimientos se comunican del actor al espectador, al paso que las demás pasiones, como la ambicion, la cólera y el amor, son en cierto modo estériles con respecto á nosotros.

Las calidades esternas son, por ejemplo: para los héroes de la tragedia una voz fuerte, majestuo-

sa y patética , y un rostro que indique el carácter que se representa ; y así en la tragedia como en la comedia , debe ser proporcionada la edad del actor , ya sea verdadera ó aparente , con la del personaje que representa .

Mas como no sea posible que en cada teatro haya un número tan excesivo de actores , como seria menester si cada actor solo representara el papel propio de su carácter , por esto es preciso que cada uno de estos conozca las circunstancias especiales que se requieren para desempeñar no solo el suyo propio , sino tambien los otros , á fin de que sepa desfigurarse , digámoslo así , y amoldarse al carácter , edad y situacion del personaje que haya de representar .

En esto se diferencia el cómico del actor ; nombres que generalmente se confunden , ó pasan por sinónimos ; el actor es el que solo sabe desempeñar ó imitar ciertos caracteres , y el cómico el que conoce y sabe ejecutarlos todos .

Para que el actor pueda llegar á ejercer con inteligencia y verdad la profesion dramática , particularmente el que se dedique al género trágico , es menester , como dijimos en la introduccion , que la naturaleza lo haya dotado de una extraordinaria sensibilidad y de una profunda inteligencia .

Por medio de la sensibilidad conseguirá poderse

afectar y conmover hasta llegar á identificarse con el personaje que va á representar , y su imaginacion se exaltará hasta el extremo de agitarse su naturaleza , y dar á sus facciones , á su voz y á su accionado, la verdadera espresion, el tipo natural de la pasion que está espresando.

Mas como esta misma sensibilidad pudiera conducir al actor á un punto demasiado adelantado , es menester que vaya acompañada de una suma inteligencia.

Despues que la sensibilidad haya inflamado, digámoslo así, la mente del actor , y le haya puesto en disposicion de poderse abandonar á todo el ímpetu de la la pasion; por medio de la inteligencia enfrenará á aquella y la circunscribirá á sus verdaderos y convenientes límites.

El que no haya nacido con esta esquisita sensibilidad para comprender é interpretar el pensamiento del poeta , y luego remontarse y verificar en su alma con prontitud todas las grandes emociones que el escritor se ha propuesto hacer sentir á sus personajes para transmitirlos á los espectadores ; y carezca por otra parte de aquella inteligencia necesaria para juzgar de sus efectos y modificarlos ó ensancharlos segun convenga , no podrá hacer muchos progresos en la carrera dramática , particularmente en el género trágico.

Porque , aunque es verdad que todos los hombres poseemos parte de esta sensibilidad , el actor , en especial el trágico encargado de pintar las pasiones en su mayor escala ó arrebató , y á reproducir en la escena todas sus violencias , hasta la desesperacion y el delirio , debe poseer y estar dotado de una sensibilidad mucho mas fuerte , mucho mas enérgica , á fin de poder concebir y desarrollar con todo el impulso necesario la idea sublime del poeta , y herir al propio tiempo , digámoslo así , de una manera conveniente la sensibilidad de los mismos espectadores.

Careciendo el alumno de estos dotes de la naturaleza , sucederá lo que desgraciadamente vemos con mucha frecuencia en los ensayos de algunos jóvenes , que sin embargo de haber producido un éxito brillante sus primeras representaciones , no han correspondido luego despues á las esperanzas que su inauguracion en la carrera dramática habia hecho concebir. Fenómeno que esplican algunos , suponiendo que la sensacion natural producida sobre el sistema nervioso del que por primera vez se presenta al público , le causa una emocion , y le reviste de una sensibilidad extraordinaria , y muy apropósito para espresar con un calor y una passion que no le es propia y natural , la situacion del personaje que va á representar ; cuya emocion ó

momentánea y aparente sensibilidad, se va amortiguando á medida que se familiariza con el público; llegando últimamente á extinguirse y desaparecer del todo aquel fuego que por un instante le animó, y por medio del cual espresó con verdad y energía una pasión que solo debió á aquella circunstancia accidental y pasajera.

Recurrir á bebidas fuertes y espirituosas, como hacen algunos, para adquirir aquel grado de energía ó sensibilidad de que carece el actor y necesita para sentir, expresar y hacer que conciba el espectador la pasión que debe animarle, es un recurso efímero; y muchas veces perjudicial á la salud si se abusa de él, sin que el estímulo y falsa energía que por este medio adquiere el actor, pueda nunca compararse con la sensibilidad fuerte y prepotente de la misma naturaleza. El célebre Le-Kain, el inmortal Talma y nuestro malogrado Maiquez, debieron sin duda la admirable y perfecta armonía de su ejecución á la exquisita sensibilidad de que les dotó la naturaleza.

Estos actores, nos dicen sus contemporáneos, no tenían lo que se llama mucho espíritu; pero pocos hombres habían recibido de la naturaleza una sensibilidad mas profunda y mas variada.

La sensibilidad de algunos actores suele ser esterior, digámoslo así, porque no tienen una positiva: la de Le-Kain, Talma y Maiquez por el contrario

era toda interior; se parecia á esos monumentos antiguos, que aunque apenas se levantan del nivel del suelo, por las columnas medio cubiertas de tierra y escombros, se adivina toda su elevacion, añadiendo la imaginacion del viajero todo lo que no se hace mas que presentir.

Le-Kain, Talma y Maiquez producian efectos terribles, segun el testimonio conteste de los que los admiraron en la escena, con sonidos que al paso que parecian salir del alma, permanecian en ella. En estos momentos era cada uno de ellos un leon que rugia, un leon que habia roto la cadena; ellos solos llenaban el teatro.

Pero todo esto era porque sabian sacar el partido posible de los dotes de la naturaleza, porque estudiaban sus papeles y los analizaban filosóficamente; como que hubo alguno en el que estuvieron meditando años (15).

La afectacion es lo primero que se ha de desterrar del teatro, es decir, de todo lo que tiene relacion con él; así como la naturalidad lo que con mas esmero debe procurarse. Aunque una cosa puede espresarse de mil modos diferentes, sin embargo, como hablando en general, no hay mas que uno natural, el actor debe hacer un estudio detenido en conocerle y saberle representar.

El sentimiento en un actor trágico ha de ser mas

fuerte , mas penetrante y mas varonil , porque ha de producir mayores efectos ; y en el cómico , mas variado y mas universal , porque la comedia puede tener por objeto todas las pasiones.

Con la misma propiedad ha de saber espresar la alegría loca , que un fuerte enfado ; el amor ridiculo de un viejo , como la cólera de un jóven celoso ; la noble audacia de una alma valerosa , como la timidez y cobardía de un corazon pusilánime ; la estúpida admiracion , como el orgulloso desden ; las extravagancias del amor propio , como la amabilidad de un genio candoroso , etc.

Tambien es preciso que el actor tenga á veces mucho fuego ; pero debe distinguirse la vehemencia , de lo que se llama viveza ó celeridad de accion. El que acostumbra á gritar continuamente y se agita y pierde la respiracion , solo consigue impresionar á los espectadores ignorantes. El fuego , al contrario , da cierto aire de verdad á la accion , y por lo mismo es muchas veces necesario.

No basta tampoco , como creen algunos , que el corazon del actor sienta verdaderamente la pasion ó afecto que se propone espresar , sino que es preciso que la sienta tal cual la sentiria aquel mismo monarca , aquel mismo marinero , aquel mismo jóven ó viejo cuyo papel desempeña.

Para esto es menester que el actor se asimile , en

lo posible con aquel personaje, estudiando detenidamente su estado, su carácter y su situación, empánándose en cuanto pueda de las mismas ideas y sentimientos que le animaban.

La inteligencia del actor no consiste, como algunos equivocadamente se figuran, en entender solamente lo que quieren decir las palabras que ha de proferir y no darlas un mal sentido; es necesario penetrar este mismo sentido, la razón porque las dice el personaje que representa, la relación que tienen con su situación, y con la de aquellos á quienes van dirigidas, y después de todo esto tener en consideración el efecto que han de producir con la acción y demás accesorios, cuando se digan estas mismas palabras en la escena delante del público.

Sin estos requisitos, no solo no podría desempeñar bien el actor todas las variedades de papeles que se le encarguen, sino que tampoco le sería posible hacer percibir á los espectadores las diferencias de caracteres.

Convenimos en que esta manera de entender el papel es muy delicada, y que ofrece mas dificultades de las que generalmente creen los que declaman sin principios.

La mas sencilla expresión que sale á veces maquinalmente de nuestra boca, es susceptible de una infinidad de modificaciones que apenas observamos

en el uso comun , y que el actor inteligente ha de conocer para espresarlas con oportunidad en la escena. La simple espresion « que V. lo pase bien » « felices tardes » ó un solo « á Dios » cuyo sentido es tan claro y que todo el mundo conoce, ¿ de cuántas modificaciones no es capaz?

Un padre saluda con ternura al hijo que ama, y con la misma ternura, pero mezclada con cierto sentimiento, al otro hijo que ama tambien, pero de quien está quejoso. ¿ Con qué dulzura un amante saluda á su querida? El hombre abatido por la melancolía, pronuncia el « á Dios » en un tono que indica bien la tristeza de que se halla poseido su corazon. Por el contrario el jóven alegre ó atolondrado saluda con un « á Dios » que demuestra bien la efervescencia de su imaginacion, y la poca estabilidad de sus ideas. ¿ Con qué pedantería pronuncia él « á Dios » un necio orgulloso cuando saluda á otro de quien ha formado una idea poco ventajosa?

Un hipócrita, un avaro, un hombre celoso, un tramposo saludando todos con una misma frase, lo hace sin embargo cada uno de un modo que da á conocer la diferente pasion de que se halla dominada su alma. Así es que cada hombre se espresa de una manera propia y peculiar, segun sea su carácter y su situacion; y estas circunstancias son las que ha de estudiar y conocer el actor para desempeñar su papel con verdadera inteligencia su papel.

¿ Cuántas veces sucedería que un actor furioso , por ejemplo , contra otro compañero , representaria muy mal el papel de un personaje furioso si solo se dejara llevar de su pasion , y prescindiera de las demás circunstancias que concurren y son características del personaje que figura ?

Por esta razon el actor al paso que ha de abandonarse , digámoslo así , á la pasion que domina á la persona que representa , debe por otra conservar un tanto de sangre fria , y ser dueño de sí mismo para no olvidarse , que aunque supongamos va á desempeñar el papel de Pelayo , no es el mismo Pelayo , sino un actor encargado de representarle. Es preciso tener presente que en la escena no está la naturaleza , sino la copia de ella.

Mientras es indispensable que el actor conozca perfectamente cuales son los movimientos de la naturaleza en los demás hombres , le es al mismo tiempo necesario mantener siempre sobre sí mismo para poder cuando quiera y segun se ofrezca imitar los agenos.

Un actor que se hallara verdaderamente en igual situacion que el personaje que representa , es decir , que su corazon sintiera las mismas pasiones que pinta con sus gestos y palabras , no estuviera seguramente en estado de representar bien su papel.

La corta duracion del drama obliga á que los

sentimientos se sucedan en la escena con una rapidéz que no es comun en la naturaleza, y esta precipitacion da á la accion teatral un calor que le es necesario, como que sin dicha circunstancia careceria el drama de la vida que le anima.

Figurémonos á un actor que ha de desempeñar el papel de un personaje afectado de una pasion tierna, y que el corazon de este actor se abandona enteramente á esta sensacion y examinemos lo que sucederia. Su corazon se verá en un momento comprimido, la voz se le sofocará casi enteramente, y si una sola lágrima cae de sus ojos, sollozos involuntarios acabarán de embarazarle, y no podrá proferir una sola palabra sin gestos ridiculos.

Si en esta situacion debe el actor pasar súbitamente á una fuerte cólera, le será del todo imposible, y he aquí al actor privado de poder proseguir. Un frio mortal se apoderará de todos sus miembros, y por algunos momentos solo podrá representar maquinalmente, padeciendo su corazon males terribles. Y si esto sucedia en el tránsito de una pasion suave á otra fuerte, ¿qué pasaria si el actor tuviera que espresar sentimientos que exigiesen mas calor y mayor fuerza?

No es preciso pues que nos detengamos mas en demostrar que el actor debe aparentar sentir las pasiones con la misma naturalidad y verdad que si

estuviera poseido de ellas , pero que no es conveniente que las sienta para no verse privado de la facultad de espresarlas.

Ciertos actores y particularmente algunas actrices no necesitan mas que un instante de reflexion para llenárseles los ojos de lágrimas ; y aunque es feliz el actor que tiene esta disposicion y que sabe aprovecharse de ella con oportunidad , porque como lo acredita la esperiencia , una lágrima que se vea derramar produce el mayor efecto ; sin embargo el inflamarse la imaginacion hasta el estremo de producir una impresion igual á la de la realidad es muy espuesto.

El actor que posea esta habilidad debe antes de abandonarse á la impetuosidad de su imaginacion , examinarse y entrar dentro de sí mismo , á fin de averiguar si podrá contenerse una vez se halle dominado de aquella pasion.

Cuando el actor sepa moderarse aun en medio del torrente ó con mas propiedad , en medio del océano de las pasiones , para cumplir con las leyes de su arte , entonces , como dice Shakespeare , merecerá el nombre de escelente actor. Desgraciado á la verdad , por el contrario, el que para inflamar su imaginacion tuviera que recurrir á la temeridad de Polo de Sunio, célebre actor griego contemporáneo de Péricles , quien representando el papel

de Electra traia las cenizas de su propio hijo en lugar de las de Orestes (16).

Difícil es en todas las situaciones á un actor por inteligente que le supongamos, representar y transmitir á los espectadores una pasión que él no siente, y que en cierta manera no debe sentir para expresarla con verdad y energía; mas esta dificultad es mucho mayor, cuando esta misma pasión se halla en ciertos casos modificada por otra ó complicada con afectos contrarios y opuestos. Para expresar una pasión sencilla no hay mas que abandonarse el actor, digámoslo así, á los impulsos, ó mas bien á la marcha natural de la pasión; y como hemos de suponer que el cómico conoce el modo de expresar cada una de ellas y sus modificaciones en el teatro, resulta que no es lo mas difícil que ofrece la carrera drámatica. Empero cuando esta pasión, esta corriente natural debe ser modificada, ó de otra manera alterada por diverso afecto, ó contrariada por una pasión opuesta, y estas vicisitudes se suceden con frecuencia, entonces es cuando el actor necesita recurrir á lo mas sublime de su arte.

Esto es justamente lo que acontece en algunas composiciones drámaticas; en el *Taso* por ejemplo. Enamorado locamente este poeta de Eleonor, y creyendo insuperables los obstáculos que habia entre el poeta y la Princesa, esconde en cuanto puede una

pasion que por instantes crece en su pecho, y que hace latir su corazon de una manera demasiado dolorosa. Mas feliz otros momentos se entrega con todo el arrebató de su galana y fecunda imaginacion á aquella pasion que espera ha de hacerle dichoso. Pero apenas á aquella dulce agitacion viene un momento de calma, toda la lisonjera ilusion repentinamente desaparece, y la tristeza y el abatimiento unas veces, y el desespero y la rabia otras, suceden á aquel amago ó simulacro de felicidad. La esperanza renace de nuevo, y el placer y la alegría comienzan á brillar otra vez; mas otra vez la reflexion y el desengaño tornan á borrar cuanto un deseo falaz podia haberle inspirado.

Y he aquí que en el buen desempeño y acertada representacion de este juego y complicacion de afectos, y en este órden confuso unas veces, y progresivo otras de sensaciones, estriba la mayor dificultad de la carrera drámatica. Hacer brillar la pasion primordial ó dominante al través de otra ú otras secundarias que la mitigan ó la contrarian, sin que el espectador pueda equivocar la una con las otras, sin que las velaturas y sombras confundan los contornos de la primera, es lo mas escabroso, pero al mismo tiempo lo mas bello y delicado de un arte, cuya dificultad se aumenta á proporcion que se va conociendo.

Los sentimientos verdaderos se apoderan muy

fácilmente del corazón, de un modo que dominándole embotan ó falsifican la expresión que en iguales casos según la intención del actor, solo debieran fortificar. Sin embargo, esto no impedirá que cuando el actor represente ciertos lances de una pasión fuerte, sienta verdaderamente una emoción vivísima, que es sin duda lo que tiene de más incómodo y pesado el arte de la declamación.

Semejante agitación procede de los esfuerzos que se ve precisado á practicar el actor para pintar una pasión que no siente; lo que da á la sangre un movimiento extraordinario, en que el actor puede ser el mismo engañado, sino se ha detenido á examinar con cuidado la verdadera causa de donde se origina.

En la escena todo ha de ser pintoresco, y debe presentarse bajo el punto de vista más propio y más interesante, para conmovér á los espectadores y hacerles experimentar aquellas mismas sensaciones que el autor se propuso, al poner en boca del personaje que introdujo en el drama, estas ó las otras palabras.

Aunque las pasiones tienen todas un carácter general y un modo común de expresarse, propio á todos los hombres, tienen no obstante cada uno de estos otro particular, que pertenece ó depende de las circunstancias ó situación en que se halla la persona afectada.

El orgullo de un hombre ordinario , el de otro de la clase media y el de un magnate ó grande, se espresan con gestos , palabras y acciones tan diferentes, como la educacion que respectivamente han recibido ; cuya diferencia debe conocer tanto el autor ó poeta, como el actor : el uno para hacer proferir á sus personajes las palabras que les convengan , y el otro para representar á estos mismos personajes con exactitud , y con toda la diferencia de rasgos que les distingue.

Si bien la espresion del actor ha de ser natural , se cree no obstante que no debe ceñirse á los límites exactos de la naturaleza ; porque en ciertos casos haria poco efecto , ó resultaria una representacion fria. Así es que se ha de tener para esto un cuidado particular y un tacto muy delicado, á fin de llegar á la medida exacta , sin escederse nada de ella , pues en este mismo instante pasaria á ser la espresion desagradable y fastidiosa.

Para indicar esta medida á la cual es tan difícil poderse arreglar el actor , unas veces por no llegar exactamente á ella, y otras por escederse , han propuesto algunos que los actores debieran espresar las pasiones con la naturalidad , fuerza y energía que las siente y lo hace el pueblo bajo que no tiene el contrapeso de la educacion , y presentarse en la escena con los modales de un hombre de buen tono ,

esto es , con aquella finura y delicadeza que se adquiere con la educacion y el buen trato de la sociedad ; cuya regla á nuestro modo de ver es muy confusa.

Al paso que un actor para ser buen cómico debe saber imitar el carácter de todos los personajes que figuran en un drama , esta imitacion por otra parte no debe ser absoluta, sino bien entendida , es decir , que el actor debe imitar y no remedar.

Por bueno que sea el modelo que se proponga imitar un actor , si lo hace servilmente , y sin estudiar , ni conocer , digámoslo así , la filosofía de las acciones , de los gestos y del modo de declamar de su modelo, léjos de serle útil, puede serle perjudicial.

Una buena imitacion en primer lugar prescinde de los rasgos comunes , y solo atiende á los característicos de la situacion del personaje , y el prurito de remedar por otra parte , inutiliza ó destruye muchas veces las disposiciones naturales que tiene el actor.

Todas estas observaciones son igualmente aplicables á los papeles que han de desempeñar las actrices , con las modificaciones que exigen las circunstancias particulares del sexo.

A fin de que pueda el actor identificarse en lo que sea dable con el personaje que representa , que

es á lo que principalmente debe aspirar ; y para conseguir que el todo de la representacion salga uniforme , y resulte lo que se llama buen conjunto ó cuadro de la escena, es menester tener particularmente presentes y observar las reglas ó principios generales siguientes, deducidos de la misma naturaleza del drama.

Principios generales de declamacion.



1.º El actor antes de encargarse del papel que ha de representar en una pieza dramática, debe leerla toda, enterarse con detencion de su argumento y penetrarse bien del objeto que se propuso el autor al escribirla, y de los medios de que pensó valerse para conseguirlo; á fin de poder coadyuvar mejor á su buen éxito.

2.º Debe el actor enterarse del siglo y de la época del año en que pasa el hecho, del lugar de la escena, y duracion de la accion, para ejecutarla con maneras, trajes y decoraciones propias.

3.º Examinará en general el carácter y situacion de cada uno de los personajes que figuran y le

acompañan en la ejecución del drama , y las relaciones que tienen estos entre sí y estudiará muy particularmente el carácter , situación , y relaciones del personaje que se encarga de representar , observando :

Primero; la edad que figura para arreglar á ella el traje , el accionado y la locucion.

Segundo; el temperamento , á saber , si es altanero , blando , celoso , apático , etc. á fin de revestirse de la pasión que en el domine.

Tercero ; analizará las varias situaciones en que hubiere de hallarse durante la acción , para espresarlas con oportunidad y recargar en ellas si conviene la pasión dominante ; teniendo al mismo tiempo en consideración la causa que producen aquellas , y la situación y carácter de las personas con quienes estuviere relacionado.

Segun sea nuestra edad , nuestro carácter y nuestra situación , y el de las personas que nos rodean , somos mas ó menos sensibles á sus palabras y á sus acciones , y manifestamos con diferentes gestos , palabras y actitudes nuestra incomodidad ó satisfacción. Un cortesano , por ejemplo , contesta con respetuosa sumisión al amo que le ha humillado : un hombre de la plebe responde con palabras y acciones fuertes y con amenazas á su igual cuando cree verse insultado.

Toleramos en una situacion y en una edad agravios , que en otras tal vez no nos hubieran hecho impunemente. El infeliz sumergido en la desgracia y en los pesares , parece que por su triste situacion no puede ya insultarnos por mas que se empeñe en hacerlo. La alegría del hombre que recobra la libertad perdida , y la del amante que vuelve á abrazar á su querida , se pintan con gestos y actitudes diferentes.

4.º Aprenderá el actor su papel como que no hubiese apuntador , pues no debe contar con él , sino para un caso extraordinario.

El actor que necesite el continuo auxilio del apuntador , jamás declamará bien , ni conseguirá alucinar , digamoslo así , á los espectadores. El efecto de las mas de las palabras , no depende sino de la prontitud con que se profieren.

Es á la verdad ridiculo oir , supongamos , en un diálogo seguido y animado , que uno de los interlocutores á de esperar que el apuntador le diga las palabras para satisfacer á su contrincante.

Con esta detencion ó pausa desaparece repentinamente toda la ilusion del espectador , y este que habia conseguido trasladarse mentalmente á tal ó tal paraje , y que creia hallarse delante de estos ó de los otros personajes , conoce con sentimiento que todo aquello no es mas que una ficcion , y que verdade-

ramente se halla en el teatro, y lo peor de todo, oyendo á unos actores que por su impericia le han quitado el placer que iba á experimentar.

5.º Se ensayará el actor á decir el papel con claridad, naturalidad y soltura, ó como lo exija la situacion, edad, etc. del personage que representa, analizando antes el valor, la fuerza y el significado de cada una de las palabras para proferirlas segun convenga. (*V. lo que decimos hablando de la voz y de la pronunciacion*).

6.º El actor no se dejará ver hasta el momento mismo de haber de presentarse ó salir á la escena. Entonces lo hará teniendo presente su situacion, y siguiendo el impulso ó la fuerza de los versos ó palabras que profiere.

No se dirigirá del bastidor ó de la puerta al proscenio en línea recta, como si saliese á hablar directamente al público; sino que ha de salir, presentarse y avanzar en la escena como lo haria si entrara en una casa particular, en un palacio, en un taller, ó en el lugar en que se supone pasa la accion, sin tener en consideracion la presencia del público, mas que para lo que decimos en la regla siguiente.

Al retirarse de la escena seguirá las mismas reglas que al entrar en ella, y no dejará de representar hasta haberse internado bien y desaparecido enteramente de la vista del espectador.

El defecto comun á algunos actores , y aun mas á ciertas actrices , de dejarse ver antes de haber de salir á la escena , y cesar de representar al retirarse cuando aun estan á la vista de los espectadores , ó quedarse entre bastidores para sus conveniencias particulares , hace infructuosos las mas veces todos sus esfuerzos y sus buenas disposiciones , destruyendo toda la ilusion teatral.

7.º Rara vez le será permitido al actor ni aun en los apartes dirigir la palabra al público.

Al paso que un actor no debe olvidar nunca que se halla delante del público, siempre respetable, debe por otra parte figurarse que no existen para él mas que las personas que toman parte en la accion; y que en el lugar que ocupaba el telon, se ha levantado un muro que le separa enteramente de los espectadores. No obstante, como el espectador debe oir bien todo lo que se habla, y tiene un interés en enterarse de cuanto pasa en la escena, es menester que el actor se conduzca de modo que cumpliendo en esta parte con lo que exige la naturaleza del drama y la verdad de sus situaciones, tenga presente y satisfaga los deseos y justas exigencias del público.

8.º En el modo de presentarse y de andar, en el accionado ó parte mímica, en la gesticulacion y en el traje ha de conocer ya el espectador la edad del

personaje; y así mismo si domina en él la alegría ó la tristeza, la confianza ó la zozobra. Porque, ¿quien de nosotros á primera vista no dirá la edad con poca diferencia de cualquiera persona que se nos presente delante, y no conocerá si se halla afectada de una ú otra pasion?

Los ojos y el semblante del actor deben principalmente indicar al espectador lo que pasa en su alma. Una mirada oportuna, curiosa, fuera del caso ó insignificante, dará ó quitará muchas veces toda la fuerza á la relacion mas animada. ¿Con qué interés miramos el semblante y toda la figura de aquel que nos habla, cuando su persona y el asunto de que trata nos interesa? ¿y cuán diferentes son nuestras mismas miradas si este personaje nos es molesto ó despreciable?

Estas diferencias debe conocerlas el actor, y aun mas saber espresarlas con oportunidad.

9.º Desde el momento en que va á salir una actor á la escena, hasta que se ha retirado enteramente de ella, no debe distraerse un solo instante, ni olvidar que está representando á tal personaje, y que este se halla en esta ó en la otra situacion.

Así es que al hablar tiene que hacerlo con todo el interés que requieren las palabras que salen de su boca; y al escuchar debe indicar la sensacion que sucesivamente hacen en su alma las que los otros profieren.

Aun cuando sea una persona secundaria ó indiferente digámoslo así, en el drama, no puede distraerse, ni ocuparse en mas que de lo que pasa en la escena, y particularmente del papel que se halla encargada de desempeñar.

Aquellos actores que hablan sin reflexion ó recitan su papel maquinalmente sin sentir ó aparentar sentir lo que dicen; aquellos otros cuyos ojos se fijan en el primer objeto que se les presenta; los que cuando no tienen que hablar ó en las escenas mudas, tan interesantes á veces, apenas atienden á lo que los otros dicen ó gesticulan, y que aunque estan materialmente en la escena, se hallan verdaderamente fuera de ella, ya pensando en cosas ajenas de la misma, ya fijando la vista en alguno de los palcos ó lunetas, ya contestando á las inoportunas señas ó preguntas de lo interior del escenario; estos tales jamás podrán llamarse con propiedad actores, ni desempeñarán como corresponde los papeles que se les encarguen.

Con su distraccion ó impericia, no solo consiguen hacer nula la ilusion teatral, sino que perjudican á los buenos actores, abandonándolos, en circunstancias críticas ó de la mayor importancia, destruyendo muchas veces todo el efecto de palabras y situaciones las mas interesantes.

10. El actor debe arreglar el tono de su voz á las

situaciones en que se halla el personaje que representa. (*V. lo que decimos hablando particularmente de la voz.*)

Un actor que hablara siempre en un tono lloron ó sentimental ; otro que lo hiciera en todos casos con rapidez ó arrogancia ; es decir , el que siempre hablara en un mismo tono y de una misma manera , raras veces produciria efecto en los espectadores.

Una inflexion ó modificacion en la voz hecha con oportunidad, da la mayor importancia á una relacion.

Un viejo no habla como un jóven , la voz de un hombre cuya alma está tranquila tiene una firmeza que no se observa en la del que tiene remordimientos.

El hombre poseido de la alegría suele hablar con rapidez , el que está furioso habla tambien con rapidez , empero , ¿ cuanta diferencia va de una locucion á otra? La colera, el amor, los zelos, cada una de las pasiones tiene su manera y tono particular de espresarse, y el actor debe hacer un estudio muy detenido de esta tan interesante parte de la declamacion, para saber hacer uso segun convenga y se le ofrezca. (*V. cada una de las pasiones.*)

11. En el traje de los actores debe observarse propiedad, verdad histórica , y una cierta uniformidad en cada uno en particular y entre todos ellos en ge-

neral. (*V. lo que decimos hablando de los trages.*)

12. Un actor debe conocer el modo de arreglar y componer su semblante segun el personaje que representa y los varios afectos de que se halla poseido, á fin de fascinar mejor, digámoslo así, al espectador.

No siempre los personajes que representa un actor son de su misma edad; muchas veces sucederá que serán ó mas viejos ó mas jóvenes, y otras habrá de figurar un personaje cuyo rostro ha de estar pálido y macilento por los pesares que ha sufrido, al paso que tal vez el dia siguiente tendrá que representar un jóven de aspecto placentero y en la flor de su edad.

Por esto seria muy útil que el actor tuviese algunas nociones de fisiología, ó á lo menos suficiente práctica para con cuatro lineas trazadas con conocimiento sobre su rostro, poder transformar ó confundir su semblante con el del personaje que se ha propuesto imitar. (*V. las observaciones que hacemos hablando del rostro ó semblante.*)

13. Aunque en general la escena no debe quedar nunca desierta durante la representacion, ni sin hablar alguno de los personajes que la ocupan, no ha de entenderse esto con tanta materialidad, que si la naturaleza del drama lo exige, no pueda por algun corto intervalo quedar el teatro sin ningun actor ó este sin hablar.

La habilidad pues está en no abusar de estas circunstancias, y saber sacar de ellas el partido posible. El silencio es á veces mas espresivo que el discurso mas elocuente; ciertas sensaciones solo pueden espresarse callando.

14. Ultimamente, despues de haber estudiado y ensayado el actor separadamente su papel, volverá á ensayarlo luego en union con los demás actores una, dos y mas veces si fuere menester; y aun con vendria que se hicieran algunos de estos ensayos con el mismo trage, armas, etc, y sobre la misma escena, adornada esta si fuese posible como en el acto mismo de la representacion. La experiencia manifiesta todos los dias que el drama mejor coordinado y mas bien escrito, no produce el efecto que era de esperar si está mal ensayado ó dirigido sin conocimiento.

De la observancia de estas reglas y de algunas otras menos esenciales, resultará la buena ejecucion de un drama. Con el objeto de que estos preceptos sean mas fáciles de seguir, y con la idea de hacer conocer toda su importancia, vamos á hablar de ellos en articulos separados.

De la escena.



Entendemos por *escena* material (17) el lugar en el cual se representa la accion objeto del drama , incluso el proscenio , los bastidores , telones , bambalinas , el pavimento y los demas adornos y accesorios que se ponen en ella para ayudar á la verosimilitud del hecho que va á representarse. Por esta razon es preciso que en toda ella no haya cosa que desdiga de su objeto , ó que pueda disminuir la ilusion teatral.

La buena disposicion de la escena , la propia y adecuada exornacion de ella , tanto en órden á su arquitectura y pintura , como en la acertada eleccion y colocacion de los muebles adornos y demas accesorios ,

es de primera necesidad para la representacion.

Es muy impropio , por ejemplo , representar una pieza , cuyo hecho se suponga en los primeros tiempos de Egipto ó de la Grecia , en un salon , pórtico ó vestibulo de arquitectura llamada impropriamente gótica ó de orden compuesto , cuando ni uno , ni otro de estos órdenes se conocian todavía y transcurrieron aun algunos siglos antes que se inventáran. No es menos ridículo por otra parte ver una sala gótica , un gineseo , un tribunal ó una galería de uno de los órdenes griegos ó romanos decorada con sillas , mesas y otros muebles iguales ó muy semejantes á los que ahora usamos , ó se usaban años atrás.

La primera cosa que ha de procurarse para alucinar mejor , digámoslo así , al espectador , es trasladarle desde el momento de correrse el telon , al lugar propio en donde se supone que pasa la escena. Si este á primera vista observa por las decoraciones y sus accesorios que no se halla verdaderamente en donde debe pasar la accion , condificultad se conseguirá , por mucho que se esmeren los actores , hacerle interesar en el drama.

Un cortinaje , un juego de espejos , de cojines , de taburetes , ó de sillas , producirán un efecto interesante ó ridículo , segun la decoracion ó la pieza en la cual se haga uso de ellos. El gusto y carácter de una trípode , de una ara , de un trono , de un cande-

labro, de un panteon ó cenotafio, de un reloj ó de otro adorno cualquiera, es suficiente á veces para que el espectador inteligente pueda juzgar de los conocimientos del que á dirigido la escena, y de la época ó pueblo á que se refiere (18).

El pintor del teatro no solo ha de atender á la propiedad de la parte arquitectónica y de ornato, sino tambien á la verosimilitud de la parte de historia natural.

La vegetacion sabemos que varia en casi todos los climas, y hasta el aspecto de las montañas, y el color de las tierras, y aun el de la atmósfera es diferente en muchos paises. Los líquenes y musgos que cubren las heladas playas de la Groenlandia, apenas se conocen en las fértiles y calurosas llanuras de la Andalucía, ni en los demas paises meridionales.

Las hermosas palmeras que crecen con tanta lozanía en el Oriente, son desconocidas en las regiones del norte. Las producciones de la India y de la América, son en general muy diferentes de las de Europa. Un paisaje de los Andes, de los Alpes, ó de los Pirineos, tienen un tinte propio y peculiar á cada una de estas cordilleras, que no se observa en la Siberia, Himalaya, ó interior del Africa.

Por esta razon el pintor ha de tener unos cono-

cimientos mas que comunes; y tanto este, como el director de escena un tacto fino y delicado para ejecutar con inteligencia y maestría el uno, y elegir con oportunidad el otro, las decoraciones correspondientes á cada uno de los dramas, actos ó escenas, segun el país, el pueblo y el siglo en que se supone pasa la accion.

Tan extravagante é inoportuno seria ver una decoracion con palmeras y bayaneros en Moscou, como aplicar el órden gótico á un palacio de los primeros Faraones, ó hacer navegar en barcos de vapor á los descubridores del nuevo Mundo.

Mientras no se generalice el uso de las decoraciones cerradas, de precisa é indispensable necesidad cuando se supone una escena doméstica reservada; en todos aquellos casos en que se requiere una decoracion abierta, debe ir acompañada del correspondiente juego de bambalinas, ya figurando cortinajes, ya artesonados, ya cúpulas, arcos, bóvedas, ú otros techos; ya cielo, ya nubes, ya ramas y copas de árboles, ya rocas ó lo que corresponda segun el caracter de la decoracion.

Algunas de estas exigen tambien el correspondiente lienzo para cubrir ó entapizar el pavimento, figurando ya un enladrillado ó embaldosado, ya un terrero, una catifa mas ó menos rica, ó lo que corresponda á la decoracion. á fin de unir esta con el sue-

lo é impedir que se vean las tablas y las juntas ó union de ellas.

El pintor que conoce la óptica y desea que las decoraciones produzcan todo su efecto, no olvidará dicha circunstancia, ni dará lugar á que los espectadores observen esta falta, ni otras semejantes, como descuidar que los telones lleguen exactamente al suelo y dejen alguna rendija y bamboleen, ó que por demasiado largos arrastren; que las bambalinas queden muy altas, ó muy bajas, que se equivoque y se haga salir un bastidor por otro, pues en todos estos casos, la mejor y mas linda decoracion pierde todo ó la mayor parte de su mérito.

Ya que el cambio de decoraciones en medio de los actos no se ha desterrado, es indispensable que los maquinistas se esmeren para que estas mutaciones se hagan con toda la posible exactitud y rapidez, á fin de no aumentar por su parte lo irregular é inverosímil de estos cambios de escena.

Otra cosa no menos interesante de esta, y que debe conocer bien el maquinista y pintor, es el modo de distribuir las luces para iluminarla artísticamente; pues de la acertada colocacion de una lámpara depende á veces que la decoracion mas brillante produzca ó deje de producir todo su efecto.

El director de escena no debe permitir que bajo ningun pretexto haya en el escenario, ni entre basti-

dores, mas que las gentes precisamente necesarias para la representacion, á fin de que no se altere el órden que debe reinar en ella, y cada uno ejecute como debe y á su tiempo, la parte que se le tiene confiada.

Cuidará particularmente el director que nadie se asome en puertas, ventanas, ni en parte alguna desde donde pueda ser visto de los espectadores, ni los actores se dejarán ver hasta el momento mismo que lo exija el papel que desempeñan, teniendo á mas presente acerca de esto, lo que decimos en los principios generales de declamacion.

Es altamente ridículo que en una escena reservada, por ejemplo, y cuando los interlocutores acaban de decir que todo está cerrado y que nadie los oye, ver asomar la cabeza á un hombre ó mujer estraña á la accion, tanto por su inoportuna aparicion, como por la diferencia de trage del de los actores.

Esta observacion es igualmente aplicable á los apuntadores y á los mismos actores, quienes se asoman á veces sin necesidad entre bastidores, ó salen demasiado de su coucha. Todas y cada una de estas faltas disminuyen la ilusion teatral, sino la quitan del todo, por lo cual es indispensable prevenirlas si se quiere que las representaciones produzcan todo el efecto que puede sacarse de ellas.

Como el telon de boca no tiene mas objeto que

quitar de la vista de los espectadores lo interior de la escena , ó interponer un medio entre esta y aquellos hasta el momento oportuno , creemos que en él no debe pintarse ni figurar mas que un gran lienzo ó cortinaje , á fin de evitar la inverosimilitud que resulta de ver subir y bajar los árboles , los hombres y los edificios que en algunos de estos telones suelen inoportunamente pintarse.

De la voz, de la pronunciacion y de la memoria.



Una de las buenas calidades naturales del aetor , es tener un timbre de voz llena , dulce y sonora. Cuando la naturaleza se haya mostrado poco generosa en esta parte , el actor á fuerza de ejercicios puede conseguir suavizar ciertos sonidos ásperos, dar mas vigor á otros sordos y uniformarlos, si en ellos se observa disonancia y falta de entonacion. Demóstenes de una pronunciacion defectuosísima y de una voz débil, consiguió á fuerza de cuidados adquirir un acento y una pronunciacion clara y fuerte , siguiendo los consejos de Sátiro , célebre actor griego.

Cada hombre tiene un timbre de voz particular ,

de la misma manera que tiene una fisonomía peculiar y propia. El timbre no es mas que la fisonomía del sonido , ó sea la traduccion del hombre interior por el sonido de la voz.

Todos tenemos una voz natural y otra artificial. La natural la empleamos en negocios particulares de la casa , en las conversaciones familiares etc. ; la voz artificial está reservada para los discursos en público , para las visitas de etiqueta , etc.

La voz artificial es mas sonora y mas gutural que la voz ordinaria ó natural.

Si alguno dudare de esta verdad , no hay mas que tomar á cualquiera de la mano é introducirle en una asamblea ó salon en que haya personas desconocidas , y en el momento en que atraviese el umbral de la puerta escúchesele con atencion, y se distinguirá como saluda con la voz artificial.

Tiene la voz una gran significacion para juzgar de una persona ; pero como el caricaturista se veria muy embarazado para pintarla , nos limitaremos á hacer algunas observaciones generales, de mucho interés para el actor.

Una voz comun es casi indispensable compañera de un espíritu trivial , de una educacion vulgar y de un carácter sin distincion.

Una voz chillona no pertenece jamás á una persona cuya compañía sea apetecible.

Una voz de falsete suele indicar en un hombre formado, muy escaso talento y un carácter mezquino.

La voz dura es señal de fuerza y tenacidad, á no ser que dimanase del uso inmoderado de bebidas fuertes, ó del hábito de vivir con mala compañía.

Cada pasion tiene igualmente un sonido de voz que la distingue.

La cólera se espresa con una voz agria y animada, y por lo comun entrecortada.

El temor se anuncia con una voz incierta, sumisa y turbada.

La indignacion con una voz desabrida, impetuosa y terrible.

El dolor con una voz descuidada, sorda y clamorosa.

El amor con una voz blanda, tierna y entrecortada con suspiros. (*Véase cada una de las pasiones*).

A mas debe tenerse presente que hay tantas inflexiones de voz como matices de sentimiento susceptibles de combinarse, bien que su timbre habitual está casi siempre en relacion con el carácter que distingue á cada individuo.

Antes de aprender á declamar es preciso, como dice Dorat, saber hablar. Una pronunciacion exacta, limpia y regular es en efecto la primera condicion del arte de la palàbra, y por consiguiente de la de-

clamacion , y es la que sirve de base á todas las otras.

Aspirar á brillantes resultados en este arte sin haber aprendido antes á bien hablar , es el mayor de los despropósitos , y seria lo mismo con poca diferencia que si un pintor se propusiera embellecer con pinceladas las mas delicadas una mala pintura ó groseramente preparada.

Ni la hermosura del semblante , ni la riqueza y variedad de las inflexiones , ni el encanto de una fisonomía espresiva , ni el brillo de un órgano sonoro y melodioso , pueden ocultar los vicios de una pronunciacion defectuosa. Aun mas : todos estos dotes de la naturaleza, como observa Dubroca , se marchitan y desaparecen, cuando no estan apoyados en una pronunciacion correcta , pura y conforme al genio é índole de la lengua que se habla.

Recórranse los diferentes teatros del arte de la palabra , y búsquese por que tantos hombres se estrellan ó permanecen toda su vida en una humillante medianía , y se verá que la primera causa generalmente hablando , nace de su mala dccion , de su modo irregular de espresarse.

Ciertos actores escitan al oirlos una especie de disgusto , por que hablan como si lo hicieran en una lengua estraña , y porque atropellan , cometiendo las mas groseras faltas , las primeras reglas de la pronunciacion.

¿ Porque otro actor cuando habla ocasiona un cierto enojo á los espectadores? Porque no deja entender mas que sonidos confusos é inciertos, palabras truncadas ó á medio espresar; en una palabra, porque no se observa órden, método, limpieza, ni claridad en su articulacion.

Averigüese porque el público se muestra indifferente é insensible en situaciones interesantes y discursos los mas animados cuando habla tal actor, y se verá que es porque el que los pronuncia ignora el arte de la trabazon de las palabras; porque pone en tortura al órgano de la voz, en aquellos pasajes que debiera pronunciarlos con cierta suavidad y dulzura, y porque restituye al idioma toda la aspereza de los siglos de barbarie y de mal gusto.

El órgano mas importante, y al mismo tiempo el mas difícil de contentar, interpuesto entre el actor y los espectadores, es el del oido. En esta parte el auditorio suele ser generalmente inexorable, porque el primer deber del que habla en público es hacerse entender bien, y la primera condicion que exige el que escucha es comprender fácilmente sin estudio y sin esfuerzo, las palabras y las ideas que quieren transmitirle.

Quintiliano para hacer esto mas comprensible compara el oido con un vestíbulo. Si las palabras, dice, llegan en desórden, confusas, sin carácter ó

espresadas falsamente, son rechazadas, rebatidas, y les es prohibida su entrada en el corazón y en el espíritu (19).

De aquí la necesidad de que los actores pronuncien con exactitud, limpieza y propiedad, si desean conseguir algún lauro en su carrera dramática, examinando:

Primero: el modo de formar y emitir los sonidos elementales.

Aprendiendo en segundo lugar á combinar y á ligar estos sonidos y articulaciones, para que resulten sílabas y palabras espresadas con regularidad.

Dando en tercer lugar á los sonidos de las palabras el valor prosódico que les conviene, y últimamente estudiando la manera de encadenar, ó dividir las palabras en el discurso: todo fundado en las leyes é índole del idioma en que debe hablarse.

La distinción de las letras y de las sílabas que entran en la composición de las palabras, es una de las primeras bases de la buena pronunciación. Cuando las letras y las sílabas son emitidas con limpieza y regularidad, es decir, cuando cada una de ellas recibe su pulsación y su articulación propia, entonces la pronunciación es exacta y correcta; y es necesariamente confusa cuando no hay ninguna distinción de sílabas, esto es, cuando los movimientos sucesivos de la voz se hallan confundidos en una sola

emision de un sonido, ó perdidos en una articulacion débil, sin carácter ó viciosa.

Y esta es verdaderamente la primera causa y la mas cierta de la mala pronunciacion de tantos actores. Jamás salen bien pronunciadas de su boca las palabras, porque ni las letras son articuladas segun su carácter gramatical y natural, ni las sílabas reciben las pulsaciones que conviene á su division, y los sonidos se confunden y forman una algaravía, al través de la cual es imposible comprender una palabra el oido mas ejercitado.

Actores hay á los cuales no se les oye jamás la última sílaba, otros á quienes no se les distinguen las intermedias, por pronunciarlas con una articulacion equívoca ó incierta, otros finalmente que se comen casi siempre la sílaba inicial.

Todos estos defectos de la pronunciacion, repetidos en una larga serie de palabras, concluyen con hacer el discurso obscuro y algunas veces ininteligible.

Y he aquí porque interesa tanto al actor conocer las circunstancias ó condiciones de una buena articulacion que pueden reducirse á tres.

La primera tiene relacion con la pronunciacion de las letras, consideradas en su carácter gramatical.

La segunda con la espresion de las sílabas.

Y la tercera con la de las palabras.

En la pronunciacion de las letras es preciso primeramente dar, tanto á las vocales como á las consonantes, el carácter que les está gramaticalmente señalado: y las consecuencias del olvido de esta ley son perjudiciales no solo á la belleza del discurso, sino tambien á la exacta espresion de las ideas; de modo que es imposible que haya buena diction, cuando es defectuosa esta base fundamental de la locucion.

La segunda condicion consiste en la entera é inteligible espresion de todas las sílabas de una palabra. El vicio mas comun, aquel que esparce la obscuridad en la pronunciacion, es el hábito de no dar fuerza y consistencia mas que á las primeras sílabas de una palabra, y de ir debilitando la articulacion de las últimas, de modo que dejan de pronunciarse, ó se hace de manera que apenas el oido mas atento puede comprenderlas.

Es preciso que todas las sílabas de una palabra, sean agudas ó graves, suaves ó fuertes, entren sucesiva é insensiblemente en la pronunciacion de cada palabra, y entren con su articulacion peculiar, propia y exacta.

Jamás debe suprimirse una sola letra, ni una sílaba de una palabra, como que son partes constitutivas y esenciales de ella, y sin las cuales no puede ser pronunciada, ni entendida en toda su integridad y pureza.

Empero, al paso que inculcamos la entera é inteligible espresion de todas las sílabas que entran en la composicion de una palabra, no entendemos por esto que hayan de pronunciarse con aquella especie de afectacion pedantesca y ridícula con que lo hacen algunos actores.

Ultimamente la tercera condicion de una buena articulacion se refiere á la distincion de las palabras, y consiste en no cortarlas y dividir las de manera que su trabazon gramatical quede destruida; de lo que resultaria un perjuicio mayor que los defectos que tratamos de prevenir, sino de dar á las letras iniciales de estas palabras una fuerza tal que el oido perciba distintamente su division, es decir, su principio y su fin.

Puede, sin duda compararse un actor ú orador que pronuncia bien, á un hombre que anda con paso medurado, en quien, al mismo tiempo que se observa uniformidad y armonía en su marcha, se perciben y distinguen todos los movimientos de cada uno de sus pasos, como que si conviniera, podrian contarse.

De la misma manera en la buena diction de un orador dramático, todas las palabras, cualquier trabazon que haya entre ellas, deben ser distinguidas por pausas é inflexiones sucesivas de voz que indiquen su division y su mutua independendencia.

De aquí resulta que la articulación es una de las primeras cosas que debe estudiar el actor. Con una buena articulación todo es claro al oído del auditorio, no se observa ninguna especie de confusión en los sonidos, ningún hacinamiento de palabras, cada letra es expresada según su carácter elemental y gramatical, todas las sílabas articuladas con limpieza y la distinción de las palabras se ejecuta con orden y claridad.

Una buena articulación depende particularmente de la movilidad y de la flexibilidad de los órganos, y estas facultades no pueden adquirirse sino con el ejercicio.

Es verdad que hay vicios que no es fácil vencer, pero son pocos los que resisten á un esfuerzo asiduo y sostenido.

Otro de los defectos que también debe evitarse en toda buena articulación, es la precipitación. No puede negarse que en toda pronunciación hay movimientos acelerados; pero no debe jamás confundirse la aceleración, con la precipitación.

Los movimientos acelerados están en el calor, y en el sentimiento que los inspira, son momentáneos, y su fuerte expresión impide la confusión y el desorden material de la palabra; en lugar de que la precipitación del discurso, estendiéndose á todo él, y faltando las circunstancias y razones particulares

que podian haberlo acelerado, produce graves consecuencias.

Las palabras se oprimen y se precipitan, digámoslo así, las unas sobre las otras, las sílabas se debilitan, y los sonidos pierden su carácter y sus modificaciones.

No hallando entonces el actor oportunidad para descansar, experimenta una especie de tortura y una contraccion fatigante: y la claridad del pensamiento, y el encanto ó las bellezas de una diction espresiva, y el calor de los sentimientos, y la vida de las pasiones, todo desaparece.

Tal es el resultado inevitable de la precipitacion en los actores, cuando una situación extraordinaria y pasajera no lo exige.

Para que el alumno pueda pronunciar las frases de un diálogo ó relacion con la division y entonacion correspondiente, debe conocer:

1.º El genio é índole de la lengua en que ha de espresarse, sus formas, sus construcciones particulares, y las reglas de su sintaxis.

2.º Lo que es un período, como se divide, y cuales son los espacios ó descansos de que es susceptible el discurso.

3.º Ha de ejercitarse en el conocimiento y análisis de los pensamientos, saber discernir su naturaleza, su fuerza, sus relaciones, y sus cualidades lógicas y oratorias.

4.º y último : Debe conocer el orden general de las composiciones dramáticas, para hallarse en el caso de seguirlas según corresponda en todas sus partes.

El estudio del genio particular de la lengua en que deba expresarse, es sin duda el primero á que debe dedicarse el que ha de hablarla en público con método y corrección, en cuyo caso se halla el actor.

De este conocimiento depende la del sentido que encierran los signos exteriores de la palabra; y por consiguiente una de las nociones gramaticales más necesarias á un actor.

La colocación de las palabras de que se sirve una lengua, es lo que constituye su índole particular. Bajo este supuesto no hay un solo idioma del que no pueda decirse que tiene un genio é índole peculiar y propio, porque no hay uno que no tenga y admita en su construcción y en las formas que ha adoptado, diferencias muy notables.

Si tuviere uno que pronunciar unos versos ó un discurso en lengua latina por ejemplo, ¿cuántos despropósitos cometería el que no conociera el mecanismo de este hermoso idioma, el sistema de sus inversiones armoniosas, de sus elipses, y la reunión que había de resultar de aquella multitud de frases suspensivas que muy á menudo constituyen un período latino, y en los cuales el último término se halla á

gran distancia de la persona que le determina?

De la misma manera si se hubiese de declamar un trozo de poesía italiana, ¿cómo se daría uno á entender si no conociera las formas de la lengua poética de los Italianos, en la que todose halla sacrificado á las bellezas de la armonía y al encanto del oído?

Semejantes é iguales razones militan para conocer la índole y genio de la lengua española, al que como el actor deba espresarse en público con ella, unas veces en comunes ó sublimes versos, y otras en elevada ó rastrera prosa.

Fijando nuestra atención sobre la division de las partes de un discurso, se observa que estas son las mismas en todas las lenguas. Todas tienen palabras que indican los nombres de los objetos, ó los asuntos del discurso; en todas hay palabras que espresan las cualidades de estos objetos, al paso que otras dan á conocer su trabazon ó relaciones. Resulta pues que todas las lenguas son compuestas necesariamente de substantivos, de pronombres y adjetivos, de verbos, de adverbios, de preposiciones y de conjunciones; cuyas funciones en su aplicacion gramatical ha de conocer el actor.

Enterado de ellas, debe penetrarse de lo que dice y espresarlo con el tono de voz y actitudes convenientes, pues no todos los versos ó palabras deben pronunciarse con igual espresion, de lo cual re-

sultaria aquella monotonía ó igualdad de sonidos que quita toda la gracia y fuerza al mejor discurso. Tanto afea un tono siempre fuerte ó vigoroso, como otro constantemente débil, suave y lloron. La experiencia enseña que el mejor pasaje leído ó declamado sin la espresion, tono y acentos propios, no produce efecto alguno. El discípulo que sin arte recita una oda de Horacio, ó una égloga de Virgilio, causa al auditorio con su monotonía.

La llave de la voz en la escala musical, corresponde á la llave del carácter en la escala moral.

El alma de la voz está en los sonidos prolongados y sostenidos.

Es preciso, decia la célebre Clairon, establecer la pronunciacion sobre una base firme y fuertemente apoyada; esforzar la voz en determinadas palabra para darlas el valor necesario; pero para esto no es menester elevar la voz, sino apoyarla.

He aquí algunas de las máximas que inculcaba esta actriz á sus discípulos.

« Hay una elocuencia, les decia, propia de los sonidos. Debe particularmente estudiar el actor la manera de dar redondez á la voz. La variedad de las entonaciones constituye el encanto de la diction. Cuando una palabra es fuerte por sí misma, como *horror*, *sagrado*, es inútiles forzarla: basta solo pronunciarla bien. Una frase bien principiada natural-

mente, suele casi siempre concluir bien. Penetrarse mucho de lo que uno se propone conseguir. ¿Quiere uno ser actor? Séalo en todas partes: en casa, en la calle. Nada es tan fuerte como el hábito ó la costumbre: ella lo lleva todo á cabo, todo lo consigue. En general se debe, si nos es permitido hablar así, teñir, ó dar un matiz á las palabras del sentimiento que ellas producen ó hacen sentir, etc. etc. »

La Clairon declamaba á media voz, unas veces con suavidad y dulzura, otras con fuerza y energía; pero siempre en disposición de poderla dirigir y manejar según se la ofrecía. Sobre todo, sabía moderarla, lo que la ponía en disposición de hacerla brillar al más ligero esfuerzo. Esta actriz solía hablar pausadamente, lo que junto con la gracia, la pureza y la nobleza del decir, contribuye á que las ideas se fijen mejor en la mente del auditorio.

En el discurso como en la música, hay una cierta medida para los tonos, que auxilia el espíritu. He observado, dice el célebre Herault Sechelles, que el hablar aprisa ofusca é impide el ejercicio de mis ideas. La voz baja produce mayor efecto y agrada más; pero sin renunciar ó dejar de valerse de los tonos altos cuando se ofrece (20).

Aunque puede haber varias maneras de espresar una cosa, como no hay más que una verdaderamente natural, esta es la que debe buscarse. Después de la

manera natural en general, hay la manera natural en particular á aquel que habla: el mérito de la declamacion resulta, sin duda, de esta doble combinacion.

Antes de hablar ó de declamar, es muy conveniente recogerse dentro de sí mismo, y tomar de antemano ciertas resoluciones, y decir, segun el consejo de la La-Rive: « En tal pasaje hablaré con calma, en tal otro esforzaré la voz; en determinado período procederé de esta manera, en tal otro de esta, etc. »

Cuando deseamos, por ejemplo, que aquel á quien hablamos ponga toda su atencion en nuestros discursos, ó solicitamos que nuestras razones produzcan en él toda su fuerza, ó causen en su corazon las mismas impresiones que siente el nuestro, acostumbramos separar las diversas ideas, y se las presentamos por medio de pausas sensibles, con las cuales conseguimos que su imaginacion tenga el tiempo necesario para pesar todas nuestras palabras, y manejamos por nosotros mismos los medios de aumentar la espresion por grados y llegar al punto de convencerle. Estas pausas deben ser de una justa estension, es decir, ni tan cortas que lleguen á ser imperceptibles, pues entonces no producen ningun efecto, ni tan largas que debiliten el sentido. Se ha de procurar que el espectador se

penetre de lo que decimos, para que sea arrastrado de aquel objeto ; pero evitando , al mismo tiempo , que tenga tiempo de perder la ilusion.

Hablará el actor con su voz natural , corregidos en cuanto sea posible sus defectos , como hemos dicho , y no se propondrá imitar la voz de otro actor , pues con esto rara vez conseguirá mas que inutilizar las disposiciones que tal vez tenga la suya.

Tampoco hablará con voz contrahecha , porque no podria tener mucha estension. Evitará en lo posible aquella especie de resuello que se nota en algunos y que tanto afea la declamacion , y desterrará todo resabio de acento provincial.

Con claridad , pero sin afectacion debe pronunciar , como acabamos de prevenir , todas las sílabas de cada palabra , marcando las pausas é inflexiones de voz que indiquen los signos ortográficos.

Economizará la voz todo lo posible en aquellos pasajes que no haya necesidad de esforzarla , á fin de que pueda usar de ella sin violencia y con toda estension , cuando se vea precisado á espresar lo mas fuerte de una pasion.

Raras veces pasará con rapidez de un tono bajo á otro muy alto , lo cual debe hacerse siempre por una gradacion suave. Solo en algun pasaje extraordinario le será permitido elevar la voz con rapidez y dar una especie de grito ; pero nunca bajará el

tono de su voz hasta el extremo de no poder ser oído.

Procurará que la respiracion no sea muy fuerte ni prolongada , tomando oportunamente aliento antes que esté agotado el aire de los pulmones. Es menester que el actor aspire poco y á menudo , á fin de que nunca se vea precisado á aspirar una grande cantidad de aire á la vez. Pero esto debe hacerlo con mucha delicadeza , porque como el tomar aliento es siempre una especie de suspension ó descanso , por ligera que sea esta pausa , interrumpe y enfria el movimiento , y destruye indispensablemente su efecto , si el actor no procede con mucha maestría , por cuanto parece que el alma y el espíritu participan de esta misma suspension.

Para esto , como dice muy oportunamente un célebre actor español , (21) y para evitar sobre todo cierto quejido , cierto estertor insufrible que algunos actores tienen en el teatro , es menester apelar á un medio que la esperiencia ha suministrado. Una ligera inspiracion basta si es frecuente , pero debe poner mucho cuidado el actor paraque no sea notada , porque sino los versos parecerian truncados ó cortados , la diction falsa , penosa é incoherente. Delante de las vocales , y principalmente de la *á* , de la *ó* , y de la *é* , es cuando se puede ocultar mejor al espectador el artificio ; bien que se necesita

siempre mucha costumbre y ejercicio para familiarizarse con esta operacion mecánica. La frecuencia de estas inspiraciones depende de la mayor ó menor fuerza pulmonar de cada individuo.

« Los actores que no han sabido emplear este medio para conservar su voz en un grado de fuerza suficiente, dice el mismo distinguido actor, han recurrido á otro que les ha hecho caer en un lazo muy peligroso; han querido suplir con el acento del llanto, y con una aparente opresion del corazon, que parece justificar hasta cierto punto las frecuentes y fuertes respiraciones, la falta que de otro modo no podrian corregir; sin reparar que por este procedimiento prestaban á su diction un tono plañidor, un acento lloron que á menudo destruye la intencion del poeta, y que acaba por ser insufrible. »

Casi nunca un actor se halla en la situacion que exige el autor en sus personajes; sin embargo, debe aparentar con su voz hallarse poseido de la passion que pinta.

Sabemos que el carácter influye de tal manera sobre las personas, que da á cada una no solo una fisonomía particular y unas actitudes que le son peculiares, sino una voz igualmente propia, cuyo tono no podrá convenir á un carácter diferente.

El actor debe tener un oido fino y delicado para conocer y evitar aquellos sonidos ásperos y desa-

gradables. A un oído poco acostumbrado se le escaparán muchos acentos mal expresados, y otros peor distribuidos, sin que lo advierta; y por esto el actor no debe fiarse enteramente en las propias observaciones, sino consultar ó atender á las de los amigos ó personas inteligentes, que sin adularle ni deprimirle, sean capaces de decirle la verdad para corregirse.

Los versos trágicos, dice un escritor, deben ser pronunciados con el tono que naturalmente exigen los pensamientos que encierran. Cuando un héroe habla de asuntos que no le mueven, ¿porqué razon debe expresarse con un sonido de voz extraordinaria? Cuando una mujer no se halla agitada por una pasión tierna ó sentimental, ¿porqué es preciso que lllore ó hable en tono plañidero?

Es indispensable para hablar con nobleza y dignidad, y que las palabras produzcan todo su efecto, no conservar siempre una monotonía é igualdad chocante. Los versos trágicos, aun cuando tengan una medida uniforme, no se encadenan siempre del mismo modo; y como en estos es necesario mudar á menudo de pensamiento y de sentimiento, de la misma manera es menester también variar de tono.

Aunque convengamos en que los versos deben recitarse como versos, no por esto es necesario cantarlos, como hacen algunos; antes es preciso evitar

aquella especie de canturia que marcando el ritmo extraordinariamente, suena mal al oido y destruye en gran parte la verdad de la declamacion, por alejarse mucho del tono natural con que hablamos.

« Hay versos, decia Talma, que aunque parecen floridos y armoniosos al leer los pausadamente, son duros y ásperos al declamarlos con la fuerza que su sentido exige » Entonces, no pudiendo variarlos, dice aquel célebre trágico, disimulo sus defectos, ora pronunciándolos rápidamente, ora llamando la atención hácia el verso que les sigue ó que les precede. »

Se ha creido equivocadamente por algunos que era preciso principiar siempre una tragedia en voz baja y sin violencia, á fin de poder aumentar la expresion y el tono hasta el fin del drama.

La regla que hay que seguir en el tono de la declamacion es la que prescribe el mismo sentimiento que debe espresarse, y el estudio dirigido por el buen gusto.

Si el actor ha de principiar una tragedia por los discursos de un amante desesperado, por la pérdida de un padre querido, etc, al presentarse en la escena, debe mostrar un sentimiento el mas vivo y decir los versos con el mayor dolor, pues el actor tiene precision de representar las cosas tales como son, en aquel lugar del drama en que se hallan colocadas;

y tanto peor para el actor si no tiene la habilidad de llevar el sentimiento mas lejos en la continuacion.

Cuando un actor ha concluido su relacion, el que toma la palabra ha de procurar siempre, como dijimos, continuar con un tono de voz que no difiera mucho del que ha acabado, á fin de no producir aquella disonancia que suena tan mal al oido.

Solo, en tal caso, se permite la disonancia en ciertos papeles caricatos ó de figuron, en los cuales el espectador conoce ya que aquella misma disonancia es parte característica del personaje.

Como todo el que habla en público representa un determinado papel, la primera cosa que el orador, y mucho mas el actor debe procurar, es ocultar en lo posible su persona y solo dejar ver el personaje que habla por su boca. Toda la ilusion queda destruida si no encubre con mucho cuidado que ha aprendido lo que está repitiendo; de donde se deduce que la memoria es indispensable para ejercer el arte declamatorio.

La relacion mas interesante ó el discurso de mas mérito pasan á ser insubstanciales y pesados, si el actor tiene que ir recordando cada frase ó cada verso al momento que ha de proferirlos.

Es necesario que la memoria abrace de un golpe, no solo lo que deba decirse en el momento, sino tambien lo que se dirá en seguida.

La trabazon de las ideas, dice Condillac, es la base de la memoria. Esta, por consiguiente dependerá principalmente del orden y del análisis de las mismas ideas.

La mejor memoria y la mas segura es la que procede con juicio. Queremos, por ejemplo, aprender una relacion, un discurso: meditemos primero la idea principal, las ideas accesorias, su número, su orden, su trabazon, el plan de cada parte, sus divisiones, las subdivisiones de cada objeto, etc.,

Procediendo de esta manera es casi imposible equivocarse. Aun cuando se olvidara la relacion, estaria casi uno en el caso de arreglarla denuevo sobre la escena.

El objeto principal del orden es para que se nos representen las cosas en el momento que tenemos necesidad de ellas.

Es, sobre todo, importante concebir bien, concebir con toda estension, y encontrarse en estado de comprenderlo y meditarlo.

Un procedimiento muy útil y muy conocido, al cual es preciso acostumbrarse para tener el espíritu dispuesto y reunir á la vez una multitud de ideas, es de no retener de cada una mas que la palabra que la encierra y cuyo solo recuerdo reproduce la frase toda entera.

Voltaire decia que las palabras son los correos de

los pensamientos. Aplicando esta máxima en otro sentido, dirémos que es preciso habitar al entendimiento á no tener necesidad mas que de palabras capitales en toda la estension de la mas larga relacion.

Tres operaciones grabarán en el espíritu lo que interese que retenga. Primero concebir bien; en seguida raciocinar sobre cada cosa; últimamente leer y volver á leer el escrito. No obstante, sucede leer diez veces una misma cosa, uno fijarse en el entendimiento aunque y no entienda todas las palabras; lo que parece extraño, pues que la escritura da cuerpo á las ideas.

Se han buscado ó imaginado diversos medios ó procedimientos para ayudar á la memoria; pero muchos de ellos preciso es confesar que no son mas que teorías.

Una de las cosas que contribuyen á fijar en la memoria una relacion ó un discurso, es no tener mas que el tiempo fijo y preciso para aprenderlo: porque entonces no suele ó no puede distraerse el espíritu con el primer objeto que se le presenta, como sucede cuando el tiempo no urge.

Una persona de poco talento hacia imprimir sus borradores á fin de ver mejor las faltas para corregirlas. Tambien es cierto, generalmente hablando, que es mas fácil tomar de memoria una cosa impresa que manuscrita.

La memoria se fija mejor en lo que ha visto escrito, y mas aun en lo que uno mismo ha escrito, porque hace el efecto de un cuadro, en el que uno va leyendo , digámoslo así, mientras se habla.

Se ayuda á la memoria por medio de los números, contando por ejemplo, las cosas que se hayan de decir en un discurso ó relacion.

A algunos les va muy bien el leer en alta voz para retener lo que estudian.

Hay una manera de estudiar recomendada por Leibnitz, que la esperiencia nos ha demostrado ser muy buena: consiste en aprender una frase y repetirla; luego repetir la primera y la segunda, en seguida la primera, la segunda y la tercera, etc, y así sucesivamente.

Los célebres actores Le Kain y Prieto para aprender un papel le leian dos veces por la mañana y dos por la tarde por algunos dias, y en seguida procedian á estudiar los versos.

La-Rive estudió por mucho tiempo sus papeles estrofa por estrofa, redondilla por redondilla ó período por período. Como este medio le fatigase mucho, discurrió otro, que le fue mejor, y consistia en leer diez veces, veinte, todo un papel, y esto bastaba para retenerle.

Jeferson uno de los libertadores de América decia que no habia podido jamás retener las cosas sino en masa.

Sed superior á vuestra memoria decia La-Rive.
El actor que mira con negligencia un solo verso, no
es digno de representar la tragedia.

El artificio de la memoria es el ejercicio.

De la accion ó accionado.



La accion es la manera de espresar los sentimientos por medio de los diferentes movimientos del cuerpo, particularmente de los brazos y manos.

El talento mas propio para hacer brillar los otros talentos, dice Herault-Sechelles, es aquel que los antiguos llamaban *accion*, y que nosotros denominamos *declamacion*.

Preguntado Demóstenes cual era la primera calidad de un orador: respondió, *la accion*. ¿ Y la segunda? *La accion*. Y la tercera? *La accion* repitió nuevamente. Interesante parte de la oratoria, que el mismo Demóstenes habia aprendido de Satirás el mas célebre actor de su tiempo.

El gesto, el modo de andar, y la actitud son el lenguaje comun de todas las naciones: acompañan el discurso y hacen mas fuerte su espresion; suplen sus imperfecciones, y no pocas veces, como dice Descuret, revelan la impostura del que habla.

Las palabras, continua este escrito, pueden ser ambiguas; pero la pantomima de la naturaleza no lo es jamás, y si acaso, muy raras veces. Nada pues mas significativo que el gesto ó el accionado sobre todo cuando está de acuerdo con la voz (22).

Asi natural ó afectado, rápido ó lento, apasionado ó frio, grave ó festivo, fácil ó forzado, monótono ó variado, noble ó bajo, fiero ó humilde, osado ó tímido, decente ó impúdico, cariñoso ó amenazador, es el gesto la traduccion mas fiel del hombre interior por el hombre exterior.

Sin duda que algunos entes falaces y artificiosos, diestros en dominar sus facciones pueden á veces engañar á los que los escuchan; pero si se les examina en una reunion numerosa, donde creen que no se les observa; si hasta en una conversacion particular se sigue con atencion y disimulo los movimientos del pié, y sobre todo de la mano, es muy difícil que no acaben por descubrir el fondo de su pensamiento.

En general el necio ó el vanidoso, cuando hablan tienen la cabeza echada hácia atrás ó inclinada hácia

adelante. Aunque tengan una vista penetrante, miran á todos con sobrecejo, ó guiñan los ojos cuando hablan á alguno, fingen no escucharle, ó afectan no responderle.

El hombre falso balbucea y pesa y mastica las palabras antes de arriesgarse á emitirlas, y jamás mira de frente.

El hombre sencillo es amigo que recibe riendo, con los brazos abiertos, y echando el vientre hácia delante.

El regañon escucha con la cabeza baja, responde sin levantar los ojos, sin volver la cara y parece hacer favor con el aire torvo que presagia un desprecio.

El hombre que se cree gran personaje, coloca una mano en su chaleco, y la otra en los riñones, á lo Napoleon.

El necio arregla su corbata, haciendo leves movimientos de cabeza, ó acaricia á los favoritos, estira la cintura, y coloca en ella ambas manos.

El tonto pasa un peinecillo por sus bigotes.

El elegante pone los pulgares en las escotaduras de su chaleco.

El grosero mete toscamente las manos en los bolsillos del pantalon.

El ocioso las sumerge en los de su leviton, etc, etc.

El actor ha de proceder en el accionado siguien-

do el impulso natural de su corazón, para lo cual debe poseerse muy bien antes de salir á la escena, del afecto ó pasión que ha de expresar, teniendo en consideracion la edad, el carácter, la situacion y las demás circunstancias en que se supone encontrarse el personaje que va á representar.

No debe el actor proponerse remedar el accionado de otro actor; por que siendo la estructura ú organizacion de cada persona diferente, diferentes deben ser tambien por precision las maneras de expresar respectivamente sus sensaciones. De aquí es que una accion ó un gesto fino y expresivo en una persona, puede ser ordinario, de mal tono ó sin ninguna gracia en otra.

Por esta razon decia un hombre célebre, que era peligroso que los actores fuesen esclusivamente los maestros de declamacion. Fundábase en que como cada uno de estos artistas tiene ya su manera particular de representar, es muy posible que se empeñen en que le imiten sus discípulos, sin tener en consideracion que la misma manera, la misma accion que pudiera muy bien serle conveniente al maestro, podrá ser perjudicial á su discípulo. Y en efecto, ¿no se modifican los sentimientos en razon de los que los experimentan, y la expresion de estos mismos sentimientos no varia segun sea la diferencia de los movimientos interiores? Y si esto, como no puede du-

darse, es así, ¿de qué serviría pues la manera ó método particular de representar del maestro? En materia de declamacion son necesarios modelos y no maestros.

Debe presentarse el actor en la escena con decoro, con naturalidad y soltura, siempre que la clase del personaje que representa, y la edad, sus padecimientos, ú otras causas propias de este no se lo impidan.

El actor no debe salir embarado, ni tomar actitudes forzadas, ni tampoco pisar las tablas de aquella manera afectada que suelen hacer algunos, particularmente en la tragedia; antes ha de tomar posturas naturales, agradables y académicas, en cuanto lo permita, repetimos, la naturaleza del drama, y la situacion del personaje que representa.

Creyendo adquirir un aire noble y marcial, caminan algunos actores con una afectacion estremada, tal que á cada paso que dan todo su cuerpo recibe un sacudimiento y se ve bambolear su túnica, con lo cual solo consiguen ejecutar unas acciones y movimientos impropios del personaje que figuran.

Cuando el hombre concibe y manifiesta sus ideas con facilidad y sin obstáculos, su andar es mas libre, mas rápido y guarda una direccion mas uniforme. Cuando se le presenta alguna dificultad, es mas lento su paso y mas embarazoso, y cuando alguna

duda ocupa su espíritu repentinamente, entonces interrumpe del todo su curso y se para.

Cuando el alma fluctua entre ideas diferentes ó encontradas, y en todo halla obstáculos y dificultades que vencer; cuando solo las sigue hasta un cierto punto, pasando con rapidez de una á otra sin detenerse en ellas, entonces su paso irregular, sin uniformidad y sin direccion determinada, le obliga á ir hácia arriba y hácia abajo. De aquí proviene aquel andar incierto en todos los afectos y pasiones del alma en que entran la duda y la incertidumbre entre diferentes ideas, pero particularmente cuando un cierto temor que interiormente agita y atormenta la conciencia, busca los medios de libertarse de él aunque inútilmente. Salustio enumera entre las señales características de Catilina su modo de andar ya lento ya precipitado, y atribuye esta irregularidad á la inquietud de su conciencia.

El movimiento de los brazos y de las manos está sujeto á las mismas reglas y sigue iguales modificaciones.

La gran movilidad de la mano la hace intérprete de nuestros pesares y sentimientos, y téngase presente, como dice Descuret, que no hay movimiento alguno de ella que no hable. « Con la mano, dice Montaigne, requerimos, prometemos, llamamos, despedimos, amenazamos, rogamos, suplicamos, ne-

gamos, rehusamos, preguntamos, admiramos, nombramos, confesamos, nos arrepentimos, tememos, avergonzamos, dudamos, instruimos, mandamos, imitamos, alentamos, juramos, atestiguamos, acusamos, condenamos, absolvemos, injuriamos, despreciamos, desconfiamos, irritamos, lisonjamos, aplaudimos, bendecimos, humillamos, nos burlamos, reconciliamos, recomendamos, exaltamos, festejamos, alegramos, compadecemos, entristecemos, desalentamos, desesperamos, sorprendemos, clamamos, callamos....¿qué mas? con una variacion igual á la del lenguaje.»

La accion de las manos y brazos es igualmente libre, cómoda y fácil, cuando las ideas se esplican sin trabajo, y cuando la una nace ó se deduce naturalmente de la otra; y es inquieto é irregular y se mueven las manos sin órden, ni determinacion alguna, siempre que las ideas no proceden, siguiendo la distraccion del pensamiento.

Inmediatamente que se presenta un obstáculo ó una dificultad se detiene el accionado de las manos. Los ojos, cuyos movimientos, como los de la cabeza, eran suaves y fáciles cuando el pensamiento era regular y se manifestaba con facilidad, se fijan hácia delante: y la cabeza se inclina igualmente hácia delante ó hácia atrás, hasta tanto que, vencida aquella duda ó dificultad, vuelve á tomar su primer

curso la actividad suspendida. El cuerpo jamás guarda la misma postura cuando las ideas mudan de objeto ; de modo que si la cabeza estaba caída á la derecha , se inclina á la izquierda , etc.

Cuando se presentan ideas mas sutiles , mas sublimes y mas importantes , la vista adquiere mayor viveza , y las cejas se recogen hácia los ángulos de la nariz , de modo que se llena la frente de arrugas , y el ojo que se angosta para reunir mejor los rayos de la luz , se recoge mas adentro como cuando se quiere examinar un objeto muy fino , ó colocado á cierta distancia. El índice se pone sobre los labios cerrados , como si se temiera que las ideas menos esenciales turbasen el exámen de las mas importantes. Algunas veces se pone tambien el índice sobre las arrugas de la frente , como para indicar ó sujetar el punto á que debe dirigirse la atencion.

Esta pantomima, que en realidad ayuda al pensamiento , á la memoria y al exámen interior , consiste en cerrar, por decirlo así , los sentidos , cubriéndose los ojos y tapándose la cara con las dos manos , porque las operaciones interiores se ejecutan tanto mejor , cuanto menos las turban las impresiones exteriores de los sentidos.

Tampoco conviene que el actor se ensaye á accionar delante de un espejo , pues que con esto lo que conseguiria seria adquirir maneras afectadas. El ac-

tor ha de conocer el efecto de su accionado por su propio corazon. Sin embargo, tampoco reprobáremos que examine en el espejo el efecto de alguna postura ó actitud, para ver si desdice de la nobleza y carácter del personaje que representa, ó si afea y hace ridículo su semblante.

Las cualidades que constituyen la buena accion son: la naturalidad, la exactitud, la variedad y la propiedad histórica.

Por naturalidad entendemos que todos los movimientos de los brazos, manos, cabeza, etc., sean hijos del alma, es decir, de la naturaleza del sentimiento que se representa. Por ejemplo, que se vea vigor y energía en la accion del hombre orgulloso que manda; debilidad y abatimiento en todos los movimientos del humilde y desgraciado.

La exactitud de la accion consiste, en espresar el sentimiento con movimientos acordes con la palabra que se profiere, v. g. en no dirigir la mano ni llevarla á la cabeza, cuando uno habla y se refiere al corazon ó viceversa.

La exactitud en la accion es necesaria para que no carezca de aquella armonía que tanto realce le da, y que consiste en que todas las partes del cuerpo concurren naturalmente y sin ninguna afectacion á espresar el sentimiento.

La variedad en el accionar consiste en no espres-

sar todos los afectos y pasiones con unos mismos movimientos ó igual accionado, evitando su monotonía, que es uno de sus principales defectos. El actor ha de huir de los dos extremos en que incurren algunos, es decir, de accionar continuamente los unos, y no accionar nada los otros.

La propiedad histórica del accionado, consiste en que el actor debe arreglarlo á las fórmulas establecidas en los países y épocas á que se refiere el drama, ó en que se supone pasa la accion; como por ejemplo, en la salutacion, en la manera de prestar un juramento, etc.

Porque tan ridículo fuera que un actor representando, por ejemplo, el papel de un asiático ó musulman, se quitara el turbante para saludar ó al entrar en una mezquita, como si figurando un europeo, cruzara las manos sobre el pecho y encorvara el cuerpo para saludar tambien, ó entrara en el templo con el sombrero puesto.

En la propiedad histórica de la accion entra igualmente la prevencion de que el actor al encargarse de representar á determinados personajes, debe remedar ó imitar en lo posible ciertos rasgos característicos que por tradicion ó por la historia sabemos que los distinguian.

La accion peculiar ó posturas bien conocidas del gran Federico de Prusia, y de Luís XI de Francia,

las maneras hipócritas de nuestro Felipe II, y las bruscas de Pedro el Cruel, lo mismo que cierta actitud propia de Napoleon, deben ser conocidas del actor, á fin de poderlos imitar y reproducir con verdad en la escena á aquellos mismos personajes históricos.

El actor en las escenas mudas, por lo que respeta á la accion, debe conducirse de la misma manera que en el resto del drama con muy poca diferencia.

Expresará la alegría, la sorpresa, ó el espanto, ó lo que produzca la escena muda, con el mismo accionado propio y peculiar á dichos afectos. Si la escena muda fuese de aquellas que llaman de *aparte*, dispuestas por el poeta para dar lugar á que hablen otros personajes, entonces los actores que la desempeñaren, seguirán accionando de la misma manera que si continuaran hablando alto; teniendo presentes las últimas palabras que han proferido, y la respectiva situacion de los interlocutores para arreglar la accion.

Açerca el movimiento de los brazos, debe observarse que nunca han de subir mas arriba de la cabeza en los hombres, y de los hombros en las mujeres: á escepcion, no obstante, de cuando se ha de expresar alguna pasion fuerte, que entonces se puede y aun debe traspasar esta prevencion.

No debe presentarse el actor con los brazos estirados, ni los dedos de la mano enteramente extendidos, sino con cierta suavidad natural y agradable, evitando al mismo tiempo cuanto sea posible tener el puño cerrado, y sobre todo presentarlo al actor con quien habla, aun en los momentos de furor, porque dicha accion por sí misma es villana, delante de una mujer grosería y hecha á un hombre cara á cara notorio insulto.

Cuando el actor dirige la palabra á un personaje situado á su derecha, debe mover mas bien la mano y el brazo derecho que el izquierdo, y á la inversa si el personaje se halla á la izquierda: aunque por regla general la accion de la mano y brazo izquierdo ha de ser mas económica que la del derecho.

Debe el actor tambien tener presente en la representacion de algunos papeles, que ciertos individuos tienen determinadas maneras, actitudes favoritas contraídas por la fuerza del hábito, y que son en algun modo el tipo de su profesion.

Por ejemplo, un marino se distingue luego por la separacion de sus piernás tanto en el andar, como al estar parado; el soldado de caballería tira fuertemente la punta de los pies hácia dentro, al paso que sus rodillas rozan continuamente una con otra; un maestro de baile lleva constantemente la

punta de los pies hácia fuera , y en los movimientos de sus piernas se nota una soltura particular , etc.

El relojero raras veces mira con atencion sin cerrar un ojo, por la costumbre de trabajar con el lente aplicado al otro. El pintor para dar mas fuerza á sus palabras traza al hablar contornos en el aire; al paso que el estatuario para hacerse comprender mejor , está modelando , sin que el mismo lo eche de ver, etc. etc.

Y eso en tanto es así , como que puede adivinarse la profesion de muchos individuos, no solo por ciertas exclamaciones y por locuciones técnicas que de continuo hacen uso y les vienen á la boca en la conversacion , sino por determinados gestos y acciones peculiares á la carrera que ejercen ó á la ocupacion á que se dedican.

Preguntado un dia Garrik por un cómico francés que le pedia su parecer sobre el modo como habia representado la noche antes su papel , contestó, « V. ha desempeñado el papel de borracho con mucha verdad y lo que es muy dificil reunir en semejantes papeles , con mucha gracia. Pero permítame V. que le haga una pequeña observacion crítica , y es que su pié izquierdo estuvo sin espresion. » En muchas ocasiones diríamos otro tanto á ciertos actores : « Vmd. ha espresado en cuanto cabia tal pasaje , tal situacion , tal escena; » (porque rara vez

se puede bablar del todo de un papel) « ha imitado perfectamente la embriaguez de la pasion de que debia Vmd. estar animado ; pero su pié , su mano , sus ojos , su cuello , su boca , ó cualquiera otra parte del cuerpo que hallase defectuosa , estaba sin expresion. »

Así como la borrachera física ataca todo el sistema nervioso , desde la cabeza hasta los pies , lo mismo debe suceder en la embriaguez moral de los afectos.

Si la observacion constante con que se espresan los afectos reales en la naturaleza , confirma esta verdad , ¿ qué dirémos , por ejemplo , de la accion de ciertas actrices , que cuando suplican con instancia dirigen el cuerpo hácia delante , al paso que los brazos cruzados ó aplomados guardan la actitud ordinaria de la indiferencia ó del reposo ? ¿ qué juicio harémos de las que corriendo muchas veces con los brazos abiertos hácia un objeto deseado con ardor , no descomponen absolutamente nada por esto la direccion vertical del cuerpo ?

Algunos actores contraen por un descuido habitual , un gesto bajo , y otros representando , por ejemplo un papel lleno de cólera y de la mas viva inquietud , aceleran es verdad un poco su paso ; pero levantan con tanta debilidad los pies , que se oye como los arrastran.

Los hay tambien que tienen el defecto natural de llevar el cuello demasiado doblado y la cabeza caída á un lado, faltando á todas las espresiones que piden la cabeza suelta y recta, resultando que su alegría mas viva, por ejemplo, parece siempre débil, vergonzosa y algunas veces simulada.

Es preciso que el actor estudiando un papel no se contente con reflexionar en general sobre la verdadera espresion de cada pasion, sino que debe procurar con cuidado conocer cuanto podia contribuir á ello cada una de las partes de su cuerpo, cuyos defectos conoce, ya sea con sus propias observaciones, ya con el juicio de amigos inteligentes, quienes no dejarán de darle consejos saludables é instructivos.

Ilustrado por estos debe despues acostumbrar la parte defectuosa á un ejercicio asídúo, á fin de que sus movimientos sean propios y verdaderos, y aun cuando haya llegado á dominarse, debe seguir cuidando con la mayor atencion de esta parte, mientras esté en la escena.

Inclinado por los años un actor célebre jamás, olvidó en la escena el carácter de los papeles fieros y nobles que habia de representar. Mientras le alcanzaba la vista del espectador, siempre llevaba la cabeza erguida y derecha, y solo despues que se habia internado se volvia de repente el anciano decrepito

y encorbado con el peso de sus años; de modo que ninguno hubiera creído que fuese el actor que acababa de salir de la escena.

No basta que exista la armonía mas perfecta entre todos los miembros del cuerpo y entre los músculos del rostro para expresar un sentimiento; sino que es preciso que esta armonía sea proporcionada al grado de fuerza y vivacidad de este sentimiento.

Si el deseo se manifiesta demasiado con la acción de los brazos, y poco con el movimiento de los pies; si el horror no hace abrir bastante la boca y los ojos, al paso que el cuerpo está casi trastornado, y que los brazos levantados con rapidez, quedan inmóviles; si la cólera no arruga bastante la frente y manifiesta la tranquilidad en los labios, al paso que los pies hieren la tierra etc., la ilusión y cualquier otro efecto cesan de repente para el que advierte esta falta de armonía.

Hemos observado no pocos ejemplos de semejantes incoherencias en la expresión, principalmente en esos rostros en que brillan demasiado las gracias de la juventud.

Hay frentes que jamás se arrugan, labios que nunca se abaten, ojos que no pueden salir de sus orbitas; en una palabra, hay fisonomías llenas y redondas en las cuales se pintan ciertos afectos con rasgos tan ligeros é imperceptibles á cierta distan-

cia , que no se reconocen en ellas sino los primeros síntomas de la afeccion ; y cuando en estos casos las demás partes del cuerpo expresan toda la vehemencia de la pasion, resulta un efecto discordante y muy desagradable.

Sin embargo , como no hay regla que no tenga su excepcion , esta tambien admite algunas ; porque cuando conviene espresar por ejemplo, afectos simulados de un personaje que no está diestro en la hipocresía , entonces el actor hábil debe mezclar en su accionado , de un modo conocido , alguna cosa falsa , disonante ó fuera del caso , que indique precisamente la doblez ó falta de verdad con que procede el personaje que representa.

La fria intencion que entonces le queda al actor le pone en disposicion de manifestar el sentimiento ó la pasion , tan solo con aquella parte del cuerpo y facciones del rostro que por esperiencia sabe mejor manejar , al paso que los demás miembros quedarán en la inaccion.

El hombre falso , por ejemplo, que quiere parecer amable, y que conoce confusamente que esta cualidad, como la bondad del corazon , se manifiestan muy particularmente en los movimientos de la boca y partes inmediatas , colocará en ellas la expresion de la amabilidad , cargando algun tanto este carácter , al paso que su frente , sus ojos y todo su exterior probarán lo contrario.

Debe además advertirse que muchas espresiones mistas, pueden producir gestos y actitudes que teniendo que reunir sentimientos contrarios, parezcan falsas por la contradiccion que en ellas se advierte, sin que lo sean en realidad.

Se sabe que el asombro hace inclinar el cuerpo hácia atrás, y que la amistad le dirige hácia adelante: y así cuando un amigo que no se espera ver, se nos presenta de repente, el verdader accionado deberá ser dar un paso atrás, ó á lo menos inclinar el cuerpo atrás, por causa del asombro; al paso que los brazos se abrirán hácia adelante para recibir al amigo.

Otra de las materias de que debemos tratar como parte del accionado, es el modo de saludar, adorar, prestar un juramento, etc.

Cada pueblo ha tenido sus maneras, usos y costumbres particulares, y es preciso que se conozcan y se pongan en práctica en la escena, si se quiere que las representaciones no sean monotonas y reunan toda la exactitud y variedad de que son susceptibles.

Sin remontarnos á tiempos ni á paises lejanos, aun entre las naciones europeas. ¿cuánta variedad observamos en la fórmula de la simple salutacion? El Español, por ejemplo, dice que besa las manos á los hombres y los pies á las mujeres; el Francés

se ofrece por servidor; el Italiano se inclina, y el Inglés pregunta por la salud. En unas naciones solo se dan la mano los hombres entre sí, como las mujeres entre ellas. En otras dan la mano los hombres tambien á las mujeres y se la besan; y en algunas no solo se besan las mujeres entre sí al encontrarse ó despedirse, sino que en ciertos casos los hombres besan igualmente á las mujeres.

Por la historia sabemos que hubo un tiempo que entre los Egipcios se saludaban al encontrarse, sin mas cumplimiento que bajar la mano á la rodilla. Los libros sagrados nos indican las alegorías y frases elegantes é ingeniosas de que se servian los Hebreos y otros pueblos en sus cumplimientos.

Los Griegos, celosos de su libertad, se trataban todos como iguales, cuyos cumplimientos se dirigian tan solo á mostrar estimacion y afecto, mas no veneracion ni humillacion, en lo cual les imitaron algun tiempo los Romanos.

Por el contrario la mayor parte de los pueblos orientales, siempre han sido espresivos y exagerados en sus cumplimientos, acompañando sus tratamientos de frases pomposas y de espresiones y promesas escogidas, á fin de manifestar respeto y veneracion á la persona que consideran superior ó desean servir; delante de la que se inclinan profundamente hasta postrarse.

No debe ignorarse tampoco que el besarse, el cojer la barba los unos á los otros etc., eran acciones comunes entre algunas naciones antiguas cuando se encontraban y se queria demostrar estimacion ó cariño á alguna persona, en lo cual habia ciertas reglas que pueden verse en varios autores (23).

Así como nosotros nos desembozamos la capa, y algunas veces la dejamos, y nos descubrimos la cabeza al entrar en un templo, en un palacio, tribunal, academia, etc., otros pueblos solian descalzarse; costumbre que aun está en uso entre los Turcos, quienes dejan las chinelas ó babuchas en la puerta de la mezquita, del divan, etc., y entre los cuales descubrirse la cabeza es señal de luto.

La práctica observada por el pueblo judío en la adoracion del verdadero Dios, y la de las naciones idólatras en la de las falsas divinidades del paganismo, debe ser conocida tambien del actor, ó á lo menos del director de escena; lo mismo que algunas ceremonias de su culto, á fin de que, segun sea el argumento del drama que se ejecute, se haga aquella adoracion y estos ritos, de la manera que corresponda, y no veamos impropiedades imperdonables que solo nos demuestran la ignorancia de ciertos directores de teatro (24).

En varias obras pueden verse las diferentes maneras que han observado los pueblos para prestar los

juramentos en los tribunales , las fórmulas de estos al firmar las sentencias , absolver á los supuestos reos, etc. etc. cuyas prácticas y ceremonias han variado segun los países , los tiempos , la creencia y la legislacion.

Si todas estas cosas como parece tan natural se tuvieran presente en la direccion y representacion dramática, ¿cuán agradable novedad observaríamos, y con que interés asistiríamos á la ejecucion de unos dramas desempeñados con la naturalidad, exactitud, y verosimilitud debida?

En vano nos dicen ahora que son egipcios, griegos, romanos, galos, godos, árabes ó americanos, los personajes que salen á la escena: nosotros no solemos ver en ella mas que á nuestros contemporáneos ó conocidos, mal disfrazados con trajes que en nada les parecen. Ténganse en consideracion estas observaciones, y no verémos todos los dias á los mismos actores. Pues si bien es verdad que no les oiremos hablar el mismo idioma que usaban aquellos pueblos, alomenos les verémos en su mismo país, en sus mismos templos, palacios, ó casas, vestidos con el propio traje y observando el mismo accionado, los mismos modales y las mismas maneras y ceremonias que observaban ellos mismos en el país y época en que se supone pasa la accion.

Mientras que el director de escena y el actor, no

se remonten y trasladen á la época en que se supone pasa la accion que dirige ó representa, no es fácil que las piezas dramáticas salgan con la exactitud que se debe.

Maneras y accionado que en el dia tenemos por muy finas y que prueban una educacion esmerada, han sido de mal tono y groseras én otras épocas, y en ciertos países, y vice versa.

Sonarse las narices por ejemplo, una actriz representando el papel de una heroina griega ó matrona romana, estando en el templo ú otro sitio público, es una grosería inperdonable, siguiendo la idea que aquellos pueblos se habian formado de la decencia; y enjugarse el sudor del rostro con el manto, que entre nosotros se graduaria de falta de educacion, era entre ellos un uso decente y establecido, hasta que comenzaron á usarse los *orarios* ó pañuelos.

Teniendo presente y observando estas indicaciones, es como el teatro puede llegar á ser la verdadera escuela ó modelo vivo de las costumbres de los pueblos, cuyos hechos históricos ó fingidos nos presenta el poeta en la escena.

Del rostro ó semblante.



El rostro es la parte principal del cuerpo donde se piutan las sensaciones ó movimientos del alma. Lavator en su tratado de la fisonomía dice que el rostro es sin contradiccion , el espejo , ó mas bien la espresion sumaria de los movimientos del alma. (*Véase lo que hemos dicho hablando de la accion*).

La parte mas elocuente del rostro son los ojos, luego los parpados, la frente, la boca y la nariz. La cabeza, el cuello, las manos, las espaldas, los pies, las mutaciones de toda actitud del cuerpo, sirven tambien para la espresion.

Le-Brun es de sentir contrario á la opinion general que atribuye la mayor elocuencia al ojo; pues

segun su dictámen los párpados esprimen mejor las pasiones, fundado en que la niña por su fuego y movilidad, no indica el estado apasionado del alma sino de un modo general, sin indicar de que clase sea la pasion. Sin embargo, parece que en esto no va tan fundado Le-Brun como Plinio y otros naturalistas que dan la preferencia al ojo.

Segun los fisonomistas, las diversas emociones de alegría, de tristeza, de zelos, de ira, etc. se pintan desde luego en la cara y estampan en nuestras facciones modificaciones especiales absolutamente idénticas en todos los pueblos. Si una misma emocion se reproduce con frecuencia, las huellas, leves al principio, que dejaba en el rostro se hacen cada dia mas profundas y acaban por comunicarle cierta expresion habitual conocida bajo el nombre de *fisonomía*, que no es mas que el reflejo del carácter, es decir del estado mas ordinario del alma.

Pero el rostro no es el único libro en que se leen las pasiones humanas: la constitucion, los hábitos exteriores, el gesto ó accionado sobre todo, y el timbre de la voz, son cosas que influyen y que deben conocerse.

La coloracion de la cara presenta hasta en sus diversas gradaciones, signos que no engañan á ningun fisonomista. Así es que fácilmente se distingue la rubicundez de la cólera, de la del pudor. La pri-

mera, determinada por el estancamiento de la sangre, efecto inmediato de la opresion de la respiracion, presenta un tinte sombrío y lívido; al paso que la segunda, de resultas del leve aumento de los movimientos del corazon tiene un color brillante y encarnado.

Así se reconoce tambien la palidez del terror por un mero descolorido de la cara, mientras que un tinte ajado, cobrizo, ó de plomo anuncia la presencia de alguna pasion ponzoñosa como los zelos, el odio ó la envidia.

Descuret añade que la rojez producida por la cólera empieza por los ojos, la del amor por la frente, y la de la vergüenza por las mejillas y la punta de las orejas.

Hay una ley general que determina la expresion y por la cual en ciertos casos, podria medirse, digámoslo así, la viveza del sentimiento. El alma habla muchas veces y del modo mas fácil y claro por las partes cuyos músculos son mas móviles; así es que se esplica con mas frecuencia por las facciones del rostro, y principalmente por los ojos.

La primera especie de estas espresiones, á saber la de los ojos, se efectua con tanta facilidad y tan espontaneamente sin dejar intervalo alguno entre el sentimiento y su efecto, que el hombre mas diestro en disfrazar los pensamientos secretos, no puede

detener su esplosion, aunque domine lo restante del cuerpo.

La persona que quiere ocultar los afectos de su alma, debe procurar antes que todo, que nadie le fije, esto es, que no le mire en los ojos: tambien ha de cuidar que no se le vean los músculos inmediatos á la boca, por que se dominan con mucha dificultad.

Si los hombres, dice Leybnitz quisieren examinar con mas detencion ó con un verdadero espíritu observador las señales exteriores de las pasiones, seria mas difícil el arte de fingirlas. No obstante de todo esto, conserva siempre el alma algun poder sobre los músculos: pero no como dice Descartes, sobre la sangre, y por esta razon depende muy poco de nuestra voluntad el ponernos encarnados ó pálidos en ciertas ocasiones. (*V. lo que decimos hablando de las pasiones.*)

La frente es considerada como el tipo de las facultades intelectuales, ó del entendimiento.

Si es prominente, estrecha ó demasiado oblonga, acostumbra á denotar un espíritu debil y limitado; si perpendicular anuncia juicio y penetracion, pero un corazon de hielo; si inclinada atrás, denota imaginacion, poco juicio, y tanto mas arrebatado cuanto mas deprimida se halla.

Las frentes con arrugas de arriba abajo, y par-

ticularmente á la raíz de la nariz , son indicio muchas veces de reflexion y de melancolía. Los individuos cuya frente sigue todos los movimientos de los ojos y de las cejas , suelen tener como los monos el carácter inquieto y egoista.

Los movimientos de la frente contribuyen muchísimo á los de los ojos. El actor necesita adquirir á fuerza de ejercicio , la facilidad de arrugar la frente , levantando las cejas , arrugando el medio de estas y bajándolas fuertemente ; porque la frente arrugada y las cejas fruncidas de diferentes modos , y los ojos abiertos en círculo ó á lo largo , señalan diversas espresiones.

El Filósofo Herder dice: « Debajo de la frente empieza su bella frontera, la ceja , iris de paz en su blandura , arco tendido de discordia cuando espresa el enojo. »

Los movimientos de las cejas son muy significativas en el juego de las pasiones. Así es que se alzan en el furor , y bajan en el odio , la tristeza, el desprecio y sobre todo en las meditaciones sombrías.

Unas cejas suavemente arqueadas son propias de la modestia y la sencillez. Puestas en línea recta y horizontal , revelan un carácter varonil y vigoroso. Cuando su forma es semi-horizontal, semi-encorvada, la fuerza del espíritu se halla hermanada con una bondad ingenua.

Por último, las cejas pobladas y con trazas de hincharse, anuncian á veces que el individuo se entrega con frecuencia á la cólera, bien así como su movilidad y desenvolvimiento estremado señalan un carácter inquieto.

Como los ojos espresan la vida en todas las modificaciones del sentimiento ó de la pasión, de ahí es que se les ha llamado las ventanas, el espejo del alma, *el rostro del rostro*.

Si son grandes, dicen que anuncian una melancolía suave; y si pequeños, la vivacidad, y también la cólera. Rasgados á modo de almendra denotan la ternura, al paso que su redondez circular es indicio de incuria y estupidez, sobre todo cuando están semicubiertos por un pesado párpado.

En cuanto á su color añaden algunos observadores que los ojos azules denotan un carácter mas blando y mas afeminado que los pardos ó los negros, y que los ojos verdosos son á menudo indicio de viveza, de arrebato y valor.

Dícese también que cuando la línea circular del párpado superior describe un arco completo, es señal de que la persona tiene un natural bondadoso. Y finalmente, los individuos que miran con los ojos medio cerrados, casi siempre son mas astutos y ladinos que enérgicos y valientes.

No debe confundirse la mirada *penetrante*, con el

mirar de *fuego* : la primera , llamada tambien *vista de aguila*, denota vivacidad, expansion y atraviesa; al paso que el mirar de fuego indica concentracion , no atraviesa , sino que atrae. Es una especie de hechizo que fascina, embriaga y seduce; es el verdadero mirar magnético. Napoleon poseia ambos modos de mirar, y se cree con fundamento que á ellos debió en gran parte su inmensa fuerza moral.

Los ojos del actor debieran ser brillantes y de una vivacidad que se percibiése á larga distancia, para *accionar* con el rostro de una manera sensible.

La parte de representacion que pertenece positivamente á los ojos , puede ser mas ó menos interesante con solo elevarlos ó abatirlos, principalmente en la representacion muda, que es á veces la de mas mérito para un actor ; pero es necesario ser moderado en el movimiento de esta parte que fácilmente se hace violenta.

Aunque la nariz no tiene la movilidad que los ojos y la boca , y que por consiguiente no está al arbitrio del actor moverla, vamos no obstante á reproducir lo que acerca esta parte de la cara dice Descartes.

Una nariz que se encorva ya desde su raíz misma , anuncia un carácter imperioso, firme en sus proyectos y ardiente en llevarlos á cabo : tales son las narices aguileñas. Las narices casi perpendi-

culares son miradas tambien como indicio de constancia varonil. Una nariz cuyo dorso en línea curva presenta gran anchura, es forma sumamente rara, y anuncia facultades superiores. Una nariz muy prominente, junto con una boca salida, denotan un gran hablador, un hombre presumido, temerario, descarado. Una nariz corta y achatada indica sensualidad é inclinaciones egoistas. Unas narices pequeñas, son signo de un espíritu tímido, incapaz de aventurar la menor empresa. Sueltas y vibrantes, anuncian un natural voluptuoso y violento, sobre todo si la punta está muy arremangada.

Los antiguos miraban la nariz como el asiento de la cólera, y la llamaban tambien la parte mas honesta de la cara, porque su tumefaccion y su rubicundez suelen revelar ciertos extravíos.

Elocuente la boca hasta en el silencio, es despues de los ojos, la mas expresiva de todas las partes de la cara. Su carácter es en general de un temple análogo al de los labios.

Si son gruesos y bien proporcionados dice Descuret, presagian bondad y franqueza; carnosos indican una tendencia pronunciada á la sensualidad y á la pereza; delgados ó recortados denotan avaricia. Un labio superior que sobresale un poco, continúa el autor últimamente citado, es señal de una bondad afectuosa: cuando el labio inferior es el que

sobresale , corresponde mas bien á una fria honradez. Un labio inferior escavado por su parte media , descubre un espíritu lleno de buen humor y de blanda malicia.

Una boca estrecha en línea recta , y sin que aparezcan los bordes de los labios , es indicio de sangre fria y de un espíritu aplicado , amigo del orden , de la exactitud y de la limpieza. Si se remonta al mismo tiempo hácia las comisuras, supone un gran fondo de penetracion, de vanidad y de frivolidad maliciosa. Una boca suavemente cerrada y de correcto diseño , indica un espíritu firme , reflexivo y juicioso. Una boca siempre abierta , es señal de necedad. Cuando abriendo la boca aparecen de lleno las encías superiores , como en los Ingleses , puédesse desde luego pronosticar mucha flema y mucha frialdad de carácter.

Desconfiad de los que tienen constantemente la sonrisa en los labios , lo mismo que de los que tienen la boca como al través , y cuya risa ofrece un no sé que de forzado : la gracia de la sonrisa suele ser el termómetro de la bondad del corazón , y de la nobleza de sentimientos.

El actor no debe mover la boca mas que para reir , pues aquellos que en la aficcion bajan los dos extremos de ella para llorar , muestran una cara fea y ordinaria , que solo raras veces en papeles caricatos ó del bajo cómico puede tolerarse.

Las mejillas son en cierto modo el fondo del cuadro , y la superficie en la cual van á dibujarse los demas rasgos de la fisonomía.

Y aun que esta parte de la cara , lo mismo que algunas otras de la cabeza , no tengan movilidad , es conveniente que el actor conozca el tipo característico que las distingue , para en ciertos casos expresar por medio de cuatro pinceladas,el carácter ó pasión dominante del personaje que está encargado de representar.

Los padecimientos y el pesar escavan las mejillas pero las dejan en la relajacion : la rudeza y la bestialidad las imprimen groseros surcos : la templanza y la cultura de espíritu las sobrecortan con trazos ligeros y agradablemente ondulados.

Ciertos hundimientos triangulares fuertemente diseñados sobre las mejillas,son infalible indicio de la ambicion , de los celos y de la envidia , en particular , si coinciden con una tez amarilla ó aplomada. Las mejillas anchas y colgantes , caracterizan por lo comun á los individuos dados á la gula.

Una barba que en su perfil se encuentre en línea recta con la boca , debe inspirar confianza segun Descuret , sobre todo si la acompaña un gracioso hoyuelo.

Tirada atrás anuncia un carácter afeminado ; prominente es señal de un espíritu activo , firme y de-

licado. Cuando su prominencia es excesiva y forma lo que se llama barba de chancleta , es un signo de pusilanimidad ó de avaricia.

Por lo que toca á la forma , aisladamente considerada, una barba plana anuncia frialdad , una barba puntiaguda la astucia , una barba cuadrada la fuerza y á menudo un carácter arrebatado. En orden al tamaño, una barba pequeña denota maldad, al paso que una barba blanda , carnosa y con pisos es la señal y el efecto de la sensualidad. Por último una fuerte incision en medio de la barba señala al hombre lleno de resolucion y de cordura.

El autor de la Medicina de las pasiones dice que unas orejas pequeñas anuncian vivacidad é ingenio. Anchas y lisas sin ninguna redondez en los contornos, suponen un cerebro sumamente débil. Cuando el todo de la oreja es liso, blando y grosero, excluye constantemente el talento. Por último unas orejas tiezas y muy arrimadas á la cabeza, indican tambien ingenio, y además amor á la independencia.

Un cuello bien proporcionado es agüero favorable para la solidez de carácter. Espeso y corto descubre la cólera; gordo la necedad y la gula; delgado y largo la timidez , y unas facultades intelectuales poco desarrolladas.

Si deja caer el cuello la cabeza hácia delante, in-

dica poca energía y amor propio; si la endereza y tira hácia atrás, vanidad y jactancia.

Las personas exageradas en las prácticas religiosas llevan generalmente la cabeza inclinada al hombro.

Si por efecto de raquitismo las espaldas y la columna vertebral se desvian y forman una gibosidad, la complexion del individuo se resiente es verdad, pero se ha observado que tal conformacion favorece la finura y actividad del entendimiento, el cual en este caso se halla muy dispuesto á la exactitud, al orden y á cierta causticidad.

Por último el movimiento de elevacion comunicado á una sola espalda sirve ordinariamente para espresar el desden.

La diversidad del pelo y del plumaje de los animales, añade el mismo autor, prueba evidentemente cuan expresiva debe ser en el hombre la de los cabellos; por cuya razon bueno es que el actor conozca estas diferencias características para la oportuna eleccion de las pelucas, barbas y cejas.

Los cabellos y la bárba son dos cosas que contribuyen mucho á la expresion de la fisonomía. Los cabellos estan en disposicion de arreglarse de mil maneras y de dar á la fisonomía un carácter siempre diferente, por lo que el actor debe hacer sobre este particular un estudio detenido. Con efecto, la

elasticidad del pelo debe hacer juzgar de la del carácter: lisos, flexibles y finos, anuncian generalmente un natural débil y flexible; ásperos y crespos, un carácter salvaje ó cuando menos descontentadizo.

El color de los cabellos ayuda á determinar la constitucion de los individuos; sabido es que los biliosos los tienen comunmente negros, y los sanguíneos rubios.

Unos cabellos negros, lisos, espesos y gruesos denotan poco talento, pero asiduidad y amor al orden. Negros y finos sobre una cabeza medio calva, de frente alta y bien arqueada, han dado muchas veces la prueba de un juicio sano y limpio, pero de un espíritu destituido de invencion y de recursos.

Los cabellos rojos caracterizan, segun se asegura, al hombre altamente bueno ó rematadamente malo.

Es preciso que el actor no omita nada para que todos los movimientos del alma, todas las variaciones del pensamiento se junten en el rostro del actor si desea desempeñar su papel como debe. Conocemos que para llegar á este grado de espresion, es muy conveniente haber recibido de la naturaleza dotes especiales, rasgos brillante, cuyos movimientos fácilmente se distinguan, y tomen el carácter que les es propio sin ser jamás violentos, á fin de que no lle-

guen á rayar en ridículos, como sucede muy comunmente ; porque aunque todo el mundo procura accionar, ó gesticular con el *semblante*, no todos poseen este talento (25).

Como el actor no representa siempre personajes de su misma edad y de su mismo carácter, y como en la escena deben abultarse algun tanto las facciones por lo que disminuyen con las luces y con la distancia, serán al actor muy necesarias estas observaciones, y no le fueran menos útiles como indicamos, unos principios de dibujo y pintura para saber arreglar artísticamente su semblante y pintar en él, digámoslo así, la edad, el carácter y la pasion dominante del personaje que representa, por medio de líneas ó pinceladas bien entendidas.

Nada hay mas impropio y asqueroso que esos pegotes de colorete con que sin gusto y sin conocimiento se embadurnan alguna vez ciertos actores.

Todo el que desee ejercer la difícil carrera de la declamacion con lucimiento, no debe llevar patillas, bigotes, barba, ni perilla ; ni el pelo de la cabeza largo : y el director de escena no ha de ser en esta parte tolerante.

Ver supongamos un personaje que se supone acaba de entrar en la pubertad, con tremendas patillas y una desmesurada barba, es tan chocante como presentarse sin ella un anciano distinguido en una

época en que los caballeros hacian ostentacion de su barba, como un distintivo de nobleza. Puede darse una cosa mas inoportuna y ridícula, que un poblado bigote y una barba corrida, con una peluca empolvada? Por esta razon el actor debe tener el rostro dispuesto á recibir cualquiera de estos accesorios segun se ofrezca; y por lo mismo es muy útil que lleve tambien el pelo corto, á fin de que pueda acomodarse ó ajustarse mejor las pelucas que segun el papel que representa debe ponerse.

La exactitud teatral, los deseos de cumplir con su deber, imitando á los grandes modelos en su arte, y cuando todo esto no fuera bastante, la remuneracion que el actor disfruta para desempeñar con todo el esmero posible su profesion, dan derecho al público á esperar de él este justo sacrificio.

De los trajes.



La propiedad del traje de los actores, contribuye poderosamente al mejor resultado de la representacion.

El actor debe tener en consideracion que la faturidad y la sencillez de las personas ó el buen ó mal gusto, la coquetería y la decencia, son cosas que se distinguen por solo el traje del individuo.

El color, la hechura, la armonía de los vestidos y el modo de llevarlos, son otras tantas señales características que el actor ha de conocer tambien.

Por ejemplo, los que por eleccion llevan habitualmente vestidos negros ú oscuros, estrechos, muy abrochados y con el sombrero calado hasta

los ojos , casi todos son de carácter poco expansivo ; al paso que vestidos holgados , siempre abiertos y de color mas ó menos vivo , anuncian hombres que generalmente tienen menos órden y perseverancia , pero mas franqueza y amabilidad.

El sabio suele ser tan sencillo como aseado en su exterior , viste segun su clase ó gerarquía , y aunque no sigue precisamente la moda , cuida no obstante de no chocar demasiado con ella.

Las personas que la siguen de una manera exagerada son por lo comun ociosas y superficiales ; al paso que el hombre que afecta vivir diametralmente opuesto á la moda , denota un carácter testarudo , cáustico , y poquísimo tacto.

Muy raro es que un hombre distinguido por su talento y por su mérito , sea estremadamente mirado en su vestido ; al paso que es muy comun que sea negligente en este punto.

En el traje de los actores debe observarse , como hemos dicho en los principios generales , verdad histórica , propiedad y una cierta uniformidad en cada uno en particular y entre todos en general.

Consistirá la verdad histórica en usar , por ejemplo , trajes árabes en una pieza de argumento árabe ; trajes griegos en otra que se suponga en la Grecia ó entre Griegos , etc.

Es muy ridículo ver trajes bordados de oro , de

plata ó de púrpura en países y épocas en que no los usaban, ó porque no conocian todavía esta parte del lujo, ó porque las leyes suntuarias del país les habian prohibido.

Cuando años atrás, antes de la reforma del teatro, se veia en la escena, por ejemplo, á Julio César como emperador con uniforme de capitán general, con sus entorchados de oro; á Aristóteles considerado como escolástico en traje de abate; al Tetrarca de Jerusalem en clase de diplomático con calzon corto, media de seda, zapato con hebilla dorada, casaca, chupa, espadín y peluca; á Cleopatra ó á una matrona romana con jubon, tontillo, manteleta y peinada estrambóticamente, ¿podia haber quien dejase de conocer la falta de verdad histórica en aquellos trajes?

Por propiedad debe entenderse que no ha de usar el mismo traje un viejo, que un jóven, un magnate, que un criado; teniendo que observarse y conocerse por ellos el carácter propio y distintivo de cada personaje.

Entre los Turcos, por ejemplo, es comun el uso del turbante; sin embargo, por el color de este ó por alguno de sus accesorios se distinguen algunas clases entre sí.

Los Emires que se vanaglorian de ser descendientes del Profeta por su hija Fátima, usan el turban-

te verde, por ser el color de Mahoma; mientras que los demás Turcos le suelen llevar rojo con un rodete blanco ; y los jenizaros se distinguian , antes de su abolicion ó destruccion , por un pedazo de museлина blanca que llevaban en él , y que les dió el sultan Amurates VIII.

Por esto tan inoportuno fuera que un actor representando el papel de un musulman cualquiera , se presentara con turbante verde , como si viéramos entre nosotros un paisano ó un militar con sombrero de teja ó bonete de clérigo , ó *viceversa* : despropósitos que por no conocer las costumbres de los pueblos ó no querer detenerse á estudiarlas, observamos con demasiada frecuencia en nuestros teatros.

En jeneral el traje de los jóvenes se ha distinguido en todos los países y tiempos del de los viejos, en ser de colores mas vivos , de hechura mas graciosa y con adornos mas elegantes.

Los esclavos romanos no solian vestir mas que una túnica y esta sin mangas , iban con la cabeza descubierta y muchas veces descalzos ; al paso que los ciudadanos usaban dos túnicas , una sin mangas , y otra con ellas, una especie de vendas para cubrir los muslos que les servian como á nosotros los calzones , un calzado mas ó menos rico , y encima de todo llevaban la toga , la clámide ó la pre-

testa, segun la clase ó destino de cada uno de ellos.

Así pues el traje de cada actor despues de ser griego, árabe, romano, ó de la nacion que figura, debe ser propio al personaje que representa, es decir, igual ó tan semejante como se pueda al mismo traje que usó ó que usaria aquel, segun su edad, su categoría, etc.

La uniformidad en cada uno en particular consiste, en aquella relacion que ha de haber y observarse entre todas las prendas que usa un actor. Si, por ejemplo, figura un senador romano, debe llevar la túnica con la laticlavia, la toga y el calzado que distinguia á estos magistrados; pues así como seria extravagante que un actor que se presentara en una comedia de argumento moderno con pantalon, fraque, y rico chal, le viéramos con peluca de rizos empolvada y sombrero apuntado, así tambien seria ridiculo que en otro traje llevara prendas que se usaron en un siglo, y prendas que se habian llevado en otro.

Por relacion entre todos los trajes en general se entiende, que saliendo los primeros actores, por ejemplo, en traje romano, los últimos, incluso los esclavos, soldados y comparsas, deben igualmente presentarse llevando el mismo traje romano correspondiente á su clase; á menos que la naturaleza del drama exija otra cosa.

Ridículo es á la verdad que en un drama , supon-
gamos de la edad media, en el cual los primeros ac-
tores se presentan con el traje propio de la nacion
y época que figuran ; ver las segundas partes, com-
parsas ó soldados , con trajes ó uniformes de dos ó
tres siglos antes ó despues de aquella época.

No será fácil que olvidemos la representacion de
una pieza de argumento árabe, en la cual observa-
mos tantas especies de gadaras ó sables turcos , y
tanta variedad de dulimanes, cuanto seran los acto-
res , y envuelto cada uno de ellos á su modo en su
alcacel ó capa, de hechura y color diferente.

El que conoce la uniformidad de los trajes tur-
cos , y sabe que esta se halla fundada en un princi-
pio religioso , no puede menos de estrañar tanta va-
riedad y capricho : variedad que solo seria tolera-
ble en tal caso , entre algunos pueblos de Europa.

En otras piezas hemos visto que al paso que el
protagonista se presentó en traje militar griego , el
antagonista griego y militar tambien, le vimos mal
vestido á la romana y en traje civil.

Esta especie de mojjiganga que por desgracia ve-
mos algunas veces en el teatro, quita la mayor par-
te de la ilusion al hombre inteligente , y el ignoran-
te adquiere ideas falsas y del todo equivocadas (26).

No basta para evitar todos estos defectos tener
un almacen ó guardaropa lleno de vestidos de dife-

rentes naciones y de diversas épocas ; es preciso aplicarlos y saber hacer uso de ellos con oportunidad y discernimiento, y siempre de modo que sean verosímiles y no se opongan á la propiedad teatral.

Una imitacion demasiado servil seria tambien en ciertos casos tan ridícula como perjudicial al efecto del teatro. El verdadero traje de los antiguos Griegos y Romanos, el de los Turcos, y mucho mas aun el de los antiguos Americanos, presentaria desnudeces que lejos de ayudar al interés de la accion con una feliz ilusion , perjudicaria al decoro, buen gusto y delicadeza de los espectadores.

En estos casos es cuando debe hacerse una alteracion juiciosa en los accesorios de los trajes; pero sin destruir jamás la verosimilitud.

Se necesita mucho discernimiento para no salir del punto preciso en que deben conciliarse las conveniencias teatrales, con la verdad del traje y el efecto que debe producir en los espectadores.

Los autores tendrian que indicar con precision los trajes, armas, etc. de cada uno de los personajes que introducen en sus composiciones, ó alomenos fijar con exactitud la época en que suponen pasa la accion , á fin de que los directores de escena pudieran señalar con mas facilidad los correspondientes trajes sin tener necesidad de deducirlo como ahora sucede generalmente, de alguna espresion suelta que quizá escapó

al poeta en boca de alguno de los interlocutores de su drama.

El decir que la escena pasa en Atenas, Madrid, Nápoles ó Barcelona, sirve de muy poco para el caso, ó no es mas que seguir la rutina de cuantos han compuesto ó traducido comedias. Las costumbres de los pueblos varían tanto de un siglo á otro, hasta el extremo de no tener entre sí apenas relacion ni analogía.

Pero mientras esto no se hace, los directores de escena deberian tener aquel conocimiento que se requiere para determinar los trajes que corresponden á cada uno de los personajes; de modo que los espectadores inteligentes estuviesen plenamente convencidos de su exactitud. Sin tener presente estas observaciones, jamás existirá una verdadera unidad en la representacion, y las piezas harán mas efecto leídas que declamadas.

Como por otra parte es imposible que ningun actor reuna todos los trajes que se usaron en los diversos países y tiempos en que se supone pasan los argumentos de las varias composiciones dramáticas que debe representar; y con la idea de que pudiesen ahorrar mucho los actores, en especial los españoles que por su mala suerte deben costearse los trajes é ir cargados con ellos de una á otra ciudad, nos parece que podria observarse en esto cierto método,

con el cual no seria preciso que cada uno de los trajes fuese completo.

La misma túnica, por ejemplo, del traje oriental podria servir, en ciertos casos, para el traje civil romano, en especial llevando encima de ella la *trabea*, la *pretesta*, la *palla*, la *estola*, ó la *toga*, segun el sexo y carácter del personaje que representara. Lo mismo puede decirse entre el traje militar griego, el romano, y aun el de la edad media.

La *angusticlavia*, y la *laticlavia*, la guarnicion de púrpura que distinguian la *pretesta* de la *toga pura* ú otro manto; la *instita* ó *greca* de los vestidos de las mujeres griegas y romanas, pudieran ponerse ó quitarse segun conviniera, y de la misma manera que se hace con los uniformes modernos, cosiendo en ellos dos ó tres galones, ó un entorchado, ó poniendo unas charreteras, segun se ofrece. De este modo el actor se presentaria con la posible propiedad en la escena, y sin tanto gasto, y el espectador viera en ella lo que verdaderamente ha de verse.

Dificil es á la verdad, atendido lo poco cultivado que ha sido este arte, que se hallen muchos directores de escena que puedan encargarse de la exacta direccion escénica bajo principios ciertos ó con arreglo á conocimientos científicos. Una rutina inveterada, una práctica las mas veces defectuosa, es la única norma que siguen algunos de ellos.

No tiene duda que se presentarán ciertos casos en los cuales el actor tendrá que representar el papel de un personaje, cuyo traje será desconocido, ó del que se tendrá una idea muy confusa, por no haber llegado á nosotros monumentos, ni descripciones. En este caso el actor inteligente, ó el director de escena con mas razon obligado á conocer estas materias, deberá indicar el traje que tenga que usarse, consultando para esto los fragmentos que se conserven de aquellos, y cuando estos no puedan dar luz alguna ó falten absolutamente, se recurrirá al traje que usaba en aquella época la nacion ó pueblo que tenga mas analogía con aquella, ya por el clima bajo del que vivia, ya por el estado de civilizacion en que se hallaba, etc.

El apelar á la riqueza, variedad y lujo en los trajes como hacen algunos directores de escena, para ocultar la falta de propiedad que desconocen, es un medio reprobado; pues si bien consiguen alucinar y engañar á la multitud, no satisfacen las justas exigencias de los inteligentes.

Despues que reunan los trajes de los actores las circunstancias que hemos indicado, debe tenerse en consideracion otra parte no menos interesante del espectaculo, que es el modo de vestir ó hacer uso de ellos, ó sea lo que llamamos *trapeo*.

Cada pueblo y cada siglo ha tenido sus trajes, y

al mismo tiempo sus maneras particulares de usarlos.

Tan ridículo, ó mas bien descortés, era entre los Romanos que un sujeto de poca consideracion se presentára delante de un magistrado ó persona de respeto con un cabo de la toga arrollado ú ondeante del brazo , segun observamos impropriamente en el teatro , como entre nosotros entrar en una casa de cumplimiento embozado en la capa ó sin quitarse el sombrero.

Los Europeos en general nos descubrimos la cabeza cuando queremos manifestar deferencia , respeto ó veneracion; al paso que los Asiáticos ó Turcos jamás se quitan el turbante, ni al presentarse delante del gran Señor, ni aun al entrar en las mezquitas.

Entre nosotros las mujeres lo mismo que los hombres , hacen uso siempre que se ofrece del pañuelo para enjugar el sudor y sonarse las narices ; y entre los Griegos é igualmente entre los Romanos una mujer bien educada se hubiera abstenido de hacerlo en público , á no querer pasar por grosera ó de educacion descuidada, como dijimos hablando del accionado.

El vestido muy ajustado , en particular entre los hombres , es casi siempre indicio entre nosotros de molicie , ó alomenos de ser presumido el que lo lleva y de que gusta agradar ; al paso que entre los Ro-

manos, y en general entre todas las naciones antiguas, ir con el ceñidor flojo, es decir con la túnica poco apretada al cuerpo, indicaba un hombre voluptuoso y afeminado.

Tal es la diferencia que ha habido entre varios pueblos y naciones, y aun entre las mismas en diversas épocas.

Las faltas que se cometen con relacion á trajes muy antiguos tienen hasta cierto punto alguna disculpa, porque no siempre se advierten con igual facilidad que las referentes á trajes modernos, y por que desgraciadamente no es general entre los directores de escena la instruccion que para esto se requiere. Pero á la verdad no se necesita mucho para saber que el uso del *tontillo*, por ejemplo, fue posterior á los vestidos con que las señoras se adornaban en tiempo de Tirso de Molina y de Moreto, y es imperdonable ver en una escena á una vieja engalanada con el *tontillo* y sus demás accesorios, entre jóvenes que visten *trusas* y *ferreruelos*.

El actor ó director de escena debe prevenir que se cometan tales despropósitos, y al efecto ha de saber, por ejemplo, que las *tocas* que ahora solo usan las monjas, fue antiguamente un traje ó adorno de cabeza comun entre las mujeres españolas, particularmente casadas y viudas, quedando mas adelante reducidas solo á las viudas y *dueñas* de las casas de los grandes.

No debe ignorar que la *garnacha*, traje talar con mangas propio de jueces, fue tambien un dia traje comun en España, no solo de hombres, sino de mujeres etc.

Le es preciso estar enterado de lo que era el *chapi*, el *bobo*, la *saboyana*, el *herreruelo*, el *verdugado*, etc., etc., y la manera de usar cada una de estas cosas, y á mas conocer el órden progresivo con que se fueron sucediendo; v. gr.: que primero se usaron las *lechuguillas* que las *golillas*, que á estas sucedieron las *corbatas*, etc., etc.

Por esta razon el actor que desee salir de la clase de mero farsante, debe estudiar para conocer los trajes de las naciones, y el trapeo ó modo como se servian ó hacian uso de ellos.

Los que han aspirado á ser grandes actores, hicieron de esta parte interesante del espectáculo, un estudio muy detenido, y aun no hace muchos años que los periódicos anunciaron la venta de los cartones del célebre Talma, en donde aquel trágico habia ido recogiendo y dibujando trajes de algunos pueblos, con indicacion del siglo á que pertenecian, continuando en algunos para su instruccion, el color y materia de cada uno de ellos.

Mas como no á todos los actores les fuera posible adquirir ó reunir estos vastos conocimientos, los directores de escena habrian de poseerlos para

poder regir á los actores, é indicarles siempre que se ofreciera, los trajes que debieran usar, y el modo de llevarlos ó hacer uso de ellos (27).

Estas indicaciones no habrian de hacerse como lo hacen algunos por capricho, ó sin dar la razon de ciencia, ni valerse tampoco ciegamente como por desgracia lo vemos todos los dias, de figurines ó modelos que nos vienen del extranjero.

Mas de una vez hemos demostrado la poca confianza que en general merecen estos, particularmente los destiuados para las óperas, en cuya representacion al parecer no se consultan otras iconologías que el capricho de los cantores, despreciando la propiedad, la verosimilitud y la verdad histórica.

Cervantes, en el prólogo de sus comedias, indica como hemos visto, el poco cuidado que anteriormente habia habido en orden á la propiedad de los trajes. Dice que en tiempo de Lope de Rueda, « todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamaci dorado, y en cuatro barbas y cabelleras, y cuatro cayados, poco mas ó menos. »

Despues de los tiempos de Lope de Rueda, cuenta, « que Naharro levantó algun tanto mas el adorno de las comedias, y mudó el costal de vestidos en cofres y baúles, etc., quitó las barbas de los

farsantes , que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza » y luego añade : « pero esto no llegó al sublime punto en que está agora. »

La falta de propiedad en los trajes fue siguiendo , representándose en nuestros teatros los dramas de asuntos Griegos y Romanos con trajes españoles. Despropósitos que no eran exclusivos de nosotros , pues en Francia , como dice el mismo Voltaire , se representaba el papel de Augusto con pelucon que por delante le bajaba hasta la cintura , y sombrero grande de plumas encarnadas , etc. , etc.

Los adefesios que hemos observado en trajes teatrales son tantos , que sin exagerar , pudiéramos publicar un muy regular volúmen solo de los que tenemos anotados (28).

Y sin embargo de que cada día va adelantando hácia la perfeccion este importante ramo del servicio escénico , y que muchos actores se esmeran en vestirse con propiedad , acomodándose á la época , país y clase de los personajes que representan , se cometen todavía ciertas inexactitudes y despropósitos que es indispensable corregir.





De las conveniencias teatrales.



Se ha dado este nombre á determinadas reglas deducidas de la misma naturaleza, á que deben atenderse los actores en la escena, con el lugar, tiempo y situaciones en que pueden hallarse los personajes que representan.

Cuando el actor pronuncia, por ejemplo, una palabra, una frase ó un verso que el autor ó poeta puso en su boca con la idea de llamar la atención del espectador, exitando la risa ó las lágrimas del auditorio, según la índole del drama, ó cuando el mismo actor inteligente conociendo todo el partido que puede sacar de algunas espresiones, ó determinados versos, los dice con mas energía ó cierta reticencia, y

consigue producir lo que se llama un grande efecto teatral, el que sucesivamente ha de hablar debe hacerlo entonces de manera que no disminuya el efecto producido por la inteligencia del poeta, ó la habilidad del actor.

El que en un caso semejante pronunciara inmediatamente los versos que ha de decir, interrumpiendo al actor que por su habilidad ha conseguido aquel efecto; ó este mismo que siguiera hablando mientras el público, por ejemplo, está aplaudiendo ó admirando aquel pasaje, faltaria á una de las *conveniencias teatrales*.

Otras veces debe obrar en sentido contrario para no faltar á estas mismas conveniencias. En un diálogo animado, supongamos, en que dos actores enfurecidos hablan con precipitacion, no ha de esperar muchas veces el uno que el otro haya concluido su pregunta ó la frase para contestarle; sino que debe hacerlo é interrumpirle desde el momento en que por alguna de las palabras que ha pronunciado su antagonista, conoce lo que va á decirle, hablando, si se ofrece, casi los dos á un mismo tiempo.

Como las reglas de las conveniencias teatrales estan fundadas y se derivan de la misma naturaleza, no hay mas que atender á esta, y tener presente y observar los preceptos indicados en otros capítulos.

Una escena muda es muchas veces otra de las conveniencias teatrales. Cuando uno ó mas actores sorprendidos por una noticia inesperada, ó bien por la aparicion repentina de un personaje importante, quedan como estasiados, pueden los actores hacer durar esta pausa ó escena muda, á proporcion del efecto que haya producido en los espectadores este golpe ó accion teatral.

Dura mas ó menos, segun la importancia del secreto revelado, segun el cambio que produce la presencia del nuevo actor que entra en la escena, y segun la habilidad de los demás actores en indicar y dar á conocer con sus movimientos y accionado, lo que pasa en su alma, y la sensacion que aquel accidente les ha producido.

Mientras dura este efecto, el actor puede si conviene, abandonar su lugar para ir á buscar otro actor bien distante y trastornar, digámoslo así, momentáneamente todo el cuadro y órden de la escena, pero no debe olvidarse que esto tiene lugar mientras se conserva el calor de la accion, y que un solo instante de frialdad, lo vicia todo y destruye su efecto.

Del carácter.



De tal manera influye el *carácter* en las personas, que da ó marca á cada una ciertos rasgos particulares, que por esto se llaman característicos.

Así es que segun el carácter de que se halla dominado un hombre, adquiere hasta una cierta fisonomía particular, como hemos dicho ya, una postura que le es propia, un determinado aire, y una voz cuyo tono no podrá convenir á un carácter diferente.

Aunque con la lectura se puede aprender como piensan los hombres segun sus diversos caracteres, solo tratándolos se puede conocer del modo como expresan sus pensamientos. De consiguiente es necesario para formarse y poder desempeñar segun cor-

responda los papeles llamados de carácter, haber hecho un estudio detenido de los hombres.

Cuando el actor haya perdido la vivacidad de sus primeros años, ó se haya amortiguado algun tanto aquel fuego que exigen los papeles joviales, en cuyo desempeño haya adquirido una justa reputacion, podrá dedicarse á la difícil representacion de los papeles de carácter.

Cuanto mas sobresaliente sea el carácter, tanto mas difícil de ejecutarlo bien. Para hacerlo es menester tener un genio investigador, y estar dotado del talento de saber imitar con facilidad lo que se observa en otro. Estas observaciones son muy delicadas, y exigen una ojeada muy fina y muy exacta para no escederse de ellas.

Ya dijimos que cada carácter tiene un accionado y un tono de voz propio y particular; y así el actor inteligente puede valerse de estas diferencias para espresar con verdad los caracteres que tenga que ejecutar.

En general mas bien se juzga de un carácter por algunos rasgos aislados, que por el exámen y comparacion de todos reunidos; no obstante los hay tan originales, en los cuales no puede prescindirse, ni pasarse por alto circunstancia alguna.

Encargado el actor de representar un papel de carácter, sea este el que fuere, no se distraerá un mo-

mento, y bien empapado de sus maneras, no dirá una sola palabra, no hará la menor accion, ademan, ni gesto, que desdiga del carácter del personaje que representa.

Siempre debe estar el actor sobre sí en la escena, y es una de las mejores calidades y circunstancias que deben adornarle, pero en los papeles de carácter esta atencion se hace mas precisa y mas necesaria, porque generalmente el actor ha de tomar y conservar en ellos unas actitudes que no le son propias, y por consiguiente le es mucho mas dificil conservarlos, al paso que es muy fácil que se olvide de ellas. Por esta razon un solo momento de distraccion en un papel de carácter, es suficiente para destruir todo el buen efecto y toda la ilusion.

De aquí resulta ser tan dificil desempeñar bien estos papeles, y necesitarse un talento particular para hacerlo, pues no es concedido á todos saber transformarse, mudar de accion, de voz y de fisionomía, tantas veces como se cambia de vestido.

Nobleza. Majestad.



Generalmente se dice y lo confirma la experiencia, que estas calidades no se adquieren sino de la misma naturaleza, y que el arte y la reflexion tienen muy poca parte en ellas. Hombres de la mas bella figura, se hallan á veces privados de todo aire de nobleza, al paso que otros de talle y figura no mas que regular, acompañan todas sus acciones de un cierto ademan noble y fino.

Esta calidad depende de la perfeccion del accionado, y poseerá un aire noble el actor que haga naturalmente los movimientos con facilidad, sin artificio y se note en su postura y en todas sus acciones la sencillez, la suavidad y el desembarazo.

La majestad viene á ser la nobleza en su mas alto grado. El actor que conociere de que modo su accionado y postura le hace naturalmente superior á todos los que le rodean , y así mismo el actor que supiere ejecutarlo , será verdaderamente majestuoso.

Cuando un rey habla con bondad á un súbdito ó á un vasallo, cuyo zelo le es muy querido, es preciso que manifestando toda la amistad que le profesa , en su accionado se vea que su grandeza le impide bajarse á ciertas familiaridades que tendria con un igual.

Al mandar debe hacerlo , sin orgullo ni pedantería , sino con la confianza de un soberano á quien no se puede dejar de obedecer.

Si por acaso un atrevido le irrita, es necesario que esta pasion sea reprimida por la razon , y vencida por el desprecio con que mira estos ultrajes un hombre que por su elevada categoría no puede creerse insultado.

Para desempeñar bien la majestad , es indispensable que el actor tenga una cierta elevacion de alma, á fin de pintar la grandeza con propiedad, porque si se esceden los límites de la verosimilitud, en los lances en que pretenda ser majestuoso , solo conseguirá hacerse ridiculo. Un hombre jamás parece tan pequeño , como cuando se le ve puesto sobre zancos.

Algunas veces se mezcla con la nobleza y la majestad un cierto principio de orgullo, en especial cuando se trata de la dignidad, del poder ó de otro mérito superior. El accionado de estos personajes entonces suele ser medir con la vista su altura corporal y comparar mentalmente sus cualidades con los que carecen de todas aquellas ventajas; levantar la cabeza con seriedad, revestirse de un aire tanto mas frio é indiferente cuanta mayor sea la alta idea que han formado los inferiores de sí mismos, ó mas satisfechos esten de la posicion en que se hallan y del rango que ocupan.

Figuron.



El papel de *figuron* es difícil de desempeñar. Se funda en el serio fuera de lugar, y es otro principio que produce la jocosidad.

Cuando vemos á un sujeto del cual hacemos poco aprecio ó menospreciamos, que se figura ser extremadamente importante, y toma un tono superior á su clase ó gerarquía, nos burlamos de lo falso y equivocado de sus ideas, y del esmerado estudio que pone en abultar y dar grande importancia á aquellas pequeñeces. De esta ridícula pretension se origina el género que se llama *figuron*, cuyos papeles es casi necesario representarlos con cierta afectacion, á fin de que resalte lo placentero y jocosos de tales personajes.

Lo que principalmente debe tener presente el actor en semejantes casos es que cuanto mas graciosa y jovial sea la espresion , menos parte debe tomar él en la alegría ; porque es á la verdad un defecto imperdonable reir el mismo actor para hacer reir, ó cuando rien los demás ; cuya falta demasiado comun á ciertos graciosos, destruye la ilusion y hace nulos todos sus esfuerzos.

De las pasiones.



Se ha dado el nombre de *pasiones* ó *afectos* á un movimiento involuntario del alma que domina mas ó menos al hombre.

Aunque las pasiones obran directamente sobre el alma , su actividad y violencia es tanta , que llegán á causar trastornos de consideracion , y á veces la destruccion total del cuerpo ó máquina que la encierra.

Si quisiéramos tratar esta materia deteniéndonos en analizar el modo como el alma recibe y transmite aquellas sensaciones al cuerpo , que músculos pone en movimiento , las leyes que sigue , etc. etc. ; tal vez no nos seria del todo imposible , y podríamos

ilustrarlo con observaciones tomadas de lo que han escrito hombres célebres, como Richerand, Bichat, Carlos Bell, Magendie, Desmoulins, Alibert, Pinel, Gall, Spurzheim, Broussais, y extractando la memoria acerca las diferencias de la acción muscular considerada fisiológicamente de Sarlandière (29).

Si nos propusiéramos hablar de la demostración que hace el semblante según las pasiones ó afectos que agitan el ánimo, y según su mayor ó menor vehemencia, podríamos hacerlo, sin embargo de ser una materia muy intrincada, como la llama Rejon de Silva, valiéndonos, á mas de los autores citados, de lo que se lee en Palomino, y extractando lo que dice Watelet y que el mismo Rejon de Silva tuvo presente para su Poema « La Pintura. »

También pudiera servirnos para llenar este objeto el interesante « Tratado sobre las pasiones aplicadas á las bellas artes » de Delaistre, y la obra filosófica del doctor Descuret, titulada: « La Medicina de las pasiones. »

Mas como esto sería ajeno de un curso de declamación, solo nos detendremos en hablar, y aun en general, de aquellas pasiones ó afectos fuertes, que cuando el alma los siente ó se halla herida de ellos, manifiesta su impresión por medio de ciertos movimientos exteriores, que se ve obligado á hacer el

cuerpo , precisándole ya á avanzar ó retirarse , ya á levantar los brazos , ya á bajar la cabeza , ya á cerrar los ojos , etc. etc. , cuyo estudio y conocimiento es de precisa é indispensable necesidad al actor que desee ejercer su profesion con inteligencia.

Por otra parte , consideramos que seria quizá inoportuno detenernos en explicar y enseñar al actor el movimiento interior que experimentan ciertos músculos al hallarse el alma afectada de una ú otra pasion , cuando no está al arbitrio del hombre poderse valer de ellos y ponerlos en movimiento , como lo verifica con la cabeza , con los ojos , manos , pies , etc. que mueve á su albedrío.

La voz *pasion* segun su etimología, indica un padecimiento ó á lo menos una emocion causada en nosotros , bien por una impresion del exterior , bien por un impulso engendrado en nuestro interior. En ambos casos , esta emocion afecta mas ó menos el cerebro , órgano intermedio entre el alma y el cuerpo , y del cerebro irradia á todos los puntos del organismo por medio de numerosos conductores llamados nervios.

Las pasiones, dicen algunos autores, se llaman tales porque el hombre no se las dá , sino que las recibe , está sometido á su accion y desempeña un papel *pasivo*.

Bergier dice : « damos el nombre de pasiones á

las inclinaciones ó tendencias naturales estremadas, porque sus movimientos no son voluntarios; el hombre es puramente *pasivo* cuando las experimenta; y no es activo sino cuando las consiente, ó cuando las reprime.

Zenon, el estoico, decia que la pasion es un desórden contranatural del espíritu que aparta á la razon de su sendero.

Galeno, con arreglo á las ideas de Hipócrates y Platon, consideraba las pasiones como movimientos contranaturales del alma irracional, procedentes todas de un apetito insaciable, añadiendo que hacen salir al cuerpo del estado de salud.

Descartes consideraba las pasiones como movimientos producidos por los espíritus vitales, emanados de la glándula pineal (que es, segun él, la residencia del alma) y que van á agitar de varios modos todas las partes del cuerpo.

Gall y Spurzheim opinan que las palabras *afeccion* y *pasion* no convienen en manera alguna á las facultades primitivas del alma.

Los Estoicos creian que las pasiones derivan de la opinion ya de dos bienes ya de dos males. Y de ahí cuatro pasiones primitivas, á saber: el deseo y la alegría, la tristeza, y el temor; que subdividian en treinta y dos pasiones secundarias.

Los Epicúreos reducian todas las pasiones á tres: alegría, dolor y deseo.

La filosofía peripatética hizo clasificar las pasiones segun el orden de su generacion, establecido por Aristóteles :

Amor y odio ; deseo y aversion ; esperanza y desesperacion ; miedo y audacia ; cólera alegría y tristeza.

Santo Tomás admite once pasiones clasificadas por el orden siguiente: amor, odio, deseo: aversion, gozo ó deleitacion, dolor ó tristeza, esperanza, desesperacion, temor, audacia y cólera. Las seis primeras, que para ser exitadas requieren tan solo la presencia ó ausencia de su objeto, son referidas al *apetito concupible* porque en ellas domina el deseo (*concupicentia*.) Las otras cinco, que añaden la dificultad á la ausencia ó á la presencia de su objeto, son referidas al *apetito irascible*, porque la cólera, (*ira*) ó el coraje, encuentra siempre en ellas algun obstáculo que vencer.

Bosuet despues de haber mencionado esta division que estuvo por largo tiempo adoptada en las escuelas, piensa con san Agustin, y el Padre Senault, que todas las pasiones pueden reducirse á una sola, que es el amor.

Todas las afecciones que Bosuet refiere al amor como necesidad ó instinto de poseer lo que nos gusta, son reducidas por La-Rochefoucault, Helvecio y otros moralistas al *amor propio*, ó mas bien al *amor de sí mismo*, al *interés personal*.

Descartes admitia seis pasiones primitivas: la admiracion, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza.

Alibert reconocia inclinaciones innatas que pueden mirarse como leyes primordiales de la economía animal, á saber:

El instinto de conservacion. El de relacion. El de imitacion. El de reproduccion.— Magendie distingue las pasiones en animales y sociales.

Pinel admite pasiones viscerales y pasiones sociales; y Marc las divide en innatas y facticias ó adquiridas.

Delaistre las divide en escéntricas, concéntricas y concéntrico-escéntricas, segun obran de dentro á fuera, de fuera á dentro, ó participando de ambos modos de accion,

Gall, Spurzheim, y otros frenologistas opinan que hay tantas pasiones como facultades primitivas, pero no estan acordes en la distincion y número de tales facultades.

Ultimamente el ilustrado Descuret, de quien hemos tomado algunas de estas noticias, reduce todas las pasiones humanas á tres clases de necesidades: animales, sociales, é intelectuales.

Las primeras necesidades ó inferiores nos son comunes con los brutos. Las segundas ó sociales son mas peculiares del hombre que de los animales. Y

las terceras ó intelectuales, son casi exclusivo patrimonio del hombre.

Las causas que tienen un influjo mas ó menos directo sobre nuestras pasiones , que favorecen ó retardan su desarrollo ó que lo hacen con mas ó menos prontitud ó energía , son numerosas , pero las principales son la edad , el sexo , el clima , la temperatura y las estaciones , la constitucion de las personas , las enfermedades , la posicion social y las profesiones , la educacion , el hábito y el ejemplo , la soledad , la creencia irreligiosa , los espectáculos , las diversas formas de gobierno , la imaginacion , etc.

Todas estas y muchas otras causas modifican la organizacion y carácter del hombre, y por consiguien- te sus pasiones le afectan de una manera mas ó me- nos activa , teniendo no obstante siempre presente que esas diversas causas no obran jamás de un modo completamente aislado , sino en combinacion unas con otras.

Descuret opina que los moralistas que han distri- buido las pasiones en simples y compuestas, han es- tablecido una division puramente arbitraria.

Todas por el análisis ofrecen dos , tres y á veces mas elementos morales apreciables.

Con efecto, la ambicion no es otra cosa mas que una mezcla de orgullo, de terquedad y de loca espe- ranza. Sin hablar de la necesidad de los sentidos, el

amor se compone á menudo tanto de vanidad, de egoismo y de imaginacion , como de afecto real. Los zelos y la envidia , tristes ejemplos de miserabilidad, no son mas que un compuesto de temor, de odio y de dolor. La avaricia en fin , tan mal comprendida por sa Bruyere y Rousseau , no es mas que un conjunto de frio egoismo y de circunspeccion estremada en seres ordinariamente enflaquecidos por la edad ó las dolencias. Y luego estas mismas diversas complicaciones estudiadas en cada uno de los sexos, presentan diferencias notables.

Si el orgullo y la vanidad acompañan al hombre desde la cuna al sepulcro , pasiones hay tambien que cesan generalmente en ciertas épocas de la vida y ceden el puesto á otras. La gula y la pereza por ejemplo, tan naturales á la infancia, son ordinariamente reemplazadas en la juventud por la prodigalidad y los arrebatos del amor.

Algunos años despues el amor se estingue y entra la ambicion ; esta á su vez se evapora en el viejo , y llega despues la avaricia, para no desaparecer hasta la muerte. Tales son las transformaciones que suelen experimentar las principales pasiones en el círculo de la vida.

Las pasiones son solidarias entré sí como muchos órganos : no es posible exitar una sin que al momento se pongan en juego otras.

Pero la pasion dominante sobreescita las facultades, los sentimientos, los instintos favorables á sus deseos, y supedita, digámoslo así, á los que quisieran oponerse á sus designios. El origen de las pasiones ó afectos debe buscarse en último análisis, en la idea del bien ó del mal, multiplicada ó abultada las mas de las veces por la imaginacion.

Las pasiones bien consideradas, son los movimientos mas ó ménos vivos del amor hácia los objetos que juzgamos capaces de producirnos impresiones é ideas agradables; ó por el contrario, son los movimientos del odio y aborrecimiento hácia los objetos que suponemos capaces de afectarnos de una manera sensible ó dolorosa.

Así es que puede decirse con razon que todas las pasiones se reducen á desear algun bien, algun placer, alguna felicidad real ó imaginaria, ó á temer y á huir de algun mal verdadero ó aparente. De esto se deduce que las pasiones han de ser muchas, y que serán mas ó menos fuertes ó activas, segun sea mayor ó menor el bien que esperamos, ó de mas consideracion el mal que tememos.

Nosotros solo nos detendremos á hablar de aquellas de que el actor ha de tener mas conocimiento, por haber de espresarlas con frecuencia en el teatro, y hablaremos únicamente de ellas por lo que tienen relacion con el arte de la declamacion.

Estimacion, respeto, veneracion, amor.



La estimacion es un afecto favorable fundado en calidades que consideramos útiles y agradables, que nos inclinan y aficionan á los que las poseen; así que es una disposicion á amarlos, y á unirnos estrechamente con ellos.

La señal générica, esencial y característica de la amistad, es la inclinacion ó tendencia á acercarse y unirse con la persona amada, pues la vemos practicar por todos los pueblos y por todas las clases de la sociedad, entre las cuales solo se diferencia por el grado é intimidad de la union, y por algunas modificaciones secundarias, hijas de la mayor ó menor educacion, del calor ó frialdad, del carácter, etc.

Así es que damos la mano , la apretamos ó la acercamos al pecho ó á nuestros labios ; ó abrazamos ó besamos á las personas ó cosas que nos son apreciables, ó que miramos con cierta *estimacion* , *respeto* , *veneracion* ó *amor*. Como todas estas gradaciones de la pasion estan fundadas en las mas ó menos buenas calidades del objeto estimado , respetado , venerado ó amado , así puede decirse que no se diferencian estos afectos entre sí , sino en los diversos grados de este conocimiento.

Estimamos á una persona que por sus prendas morales ó físicas se distingue del comun de los hombres ; si su mérito es mucho , ó es de carácter elevado , la respetamos , y si este mismo mérito es excesivo , ó es de categoría elevadísima , la veneramos ; y cuando nuestra estimacion encuentra la recompensa en el mismo objeto , entonces la amamos.

Por esto se dice que los amigos se estiman , los inferiores respetan á los superiores , los hijos veneran á sus padres y los amantes y esposos se aman. Este último sentimiento va dirigido siempre y es relativo á las personas ; mientras que la estimacion , el respeto y la veneracion pueden estenderse á las personas y á las cosas.

La espresion de la estimacion no tiene carácter propio y distintivo , como lo observó Le-Brun. Tomada la estimacion de la veneracion , sólo es mas

moderada, y una cierta seguridad franca aun que modesta, toma el lugar del temor respetuoso.

El modo de escitar semejantes sentimientos, consiste en hablar de aquellos objetos con el mayor interés, y en pintarlos como adornados y revestidos de las mas bellas y brillantes calidades, suponiendo que no les faltan ninguna de aquellas apreciables circunstancias que pueden hacerles desear. Se enumeran con cierto énfasis y reconocimiento los favores recibidos y las gracias que nos hayan dispensado, y si la persona de quien hablamos nos es amada ó nos ama, se añadirá esta circunstancia característica de esta pasion.

Algunos consideran el amor como un sentimiento dulce del hombre feliz, ó como dice Virgilio, una sensacion amarga del miserable, cuya tranquilidad perturba ó altera.

Descuret cree que el amor en su acepcion mas lata, es aquel hechizo irresistible que atrae todos los seres, aquella afinidad secreta que los une, aquella chispa celeste que los perpetua; en una palabra, que todo es amor en la creacion.

« Es difícil, dice La-Rochefoucauld, definir el amor; segun él, solo puede decirse que en el alma es una pasion de reinar; en los espíritus una simpatía y en los cuerpos un anhelo oculto y delicado de poseer, despues de muchos misterios, lo que uno ama. »

Pero La-Rochefoucauld confunde aquí la galantería con el amor ; porque el verdadero amor casi no sueña en reinar , constituyendo toda su felicidad en la que disfruta el objeto amado , y muchas veces en su propia sumision.

Es el amor una fiebre ardiente que tiene sus exacerbaciones , sus arrebatos y sus furoros.

El amor , dice madama Stael , es la historia de la vida de las mujeres , y no mas que un episodio en la de los hombres.

No presenta el amor un carácter tan determinado como las otras pasiones , porque se identifica mas con el entendimiento , con los caprichos , con las virtudes y los vicios de los que lo sienten , ó por quienes se siente , con su grandeza y con su humillacion. Lóbrego y poco confiado en el celoso , exigente y tiránico en el orgulloso , alternativamente grosero y frio en el egoista , estraño ó inconstante en el que no procura mas que satisfacer su pasion , se muestra tímido , tierno y delicado en el que posee y sabe á lo menos apreciar los dotes del corazon y del entendimiento ; y en todas estas variedades , continua Descuret , ¿ cuántas modificaciones no pueden observarse ? Así es que entre todas las pasiones , es el amor la mas difícil de describir , porque en cada sujeto ofrece tantas diferencias , cuantas se observan en sus facciones , ó mejor dicho en su fisonomía.

Despues que cada hombre da al amor el carácter que á sí mismo le es propio , obsérvase tambien que esta pasion , considerada en los diferentes pueblos tomados colectivamente , presenta un carácter muy señalado. Así la pasion del Africano es ardiente y cruel; fria y brutal la del Lapon , y en algunos pueblos civilizados, todo se hace, bien que momentáneamente , por amor ó para el amor.

Considerado especialmente en las mujeres , la influencia del clima da el siguiente resultado tomado de un hábil observador. Las españolas , las primeras entre las mujeres , aman fielmente; su corazon quiere con todas veras , pero llevan un estilete clavado en aquella entraña. Las italianas son lascivas ; las inglesas exaltadas y melancólicas , pero son sosas y altivas; las alemanas tiernas y dóciles , pero pesadas y monótonas ; las francesas agudas , elegantes y voluptuosas.

El doctor Frank dice que sospechamos la oculta existencia del amor en algun individuo, cuando pronuncia mas ó menos á menudo de lo que tiene de costumbre el nombre de una persona de sexo diferente , ya sea sin necesidad, ya sea trocando un nombre por otro ; si la pronunciacion de este nombre ocasiona una pronta rubicundez ó una constriccion de pecho, que se conoce por un suspiro ; si escribe ó pinta á menudo , casi sin advertirlo el en-

tendimiento , las letras iniciales ó el nombre de la misma persona ; cuando pasa mas tiempo del acostumbrado en el tocador , y elige con preferencia algunos colores ; cuando trueca sus gestos naturales por los que suele hacer la otra persona ; cuando sucede lo mismo con la eleccion de las palabras; cuando se demuestra cariñoso con sujetos que antes le eran indiferentes , é indiferente con aquellos á quienes manifestaba cariño ; cuando cumple mal ó con poco interés sus deberes; cuando olvida los animales domésticos que cuidaba con afan; cuando hace en su aposento cambios que no sirven para la comodidad; cuando en el paseo y en los negocios no sigue las mismas horas ó el mismo camino ; cuando cambia tanto el carácter , que se convierte el alegre en triste , y el triste en alegre ; cuando la fisonomía , y especialmente las miradas están en relacion con este cambio; cuando se presenta continuamente en sueños una misma imágen; cuando se sienten á menudo suspiros , palpitation de corazon , lágrimas involuntarias , y principalmente cuando los zelos llegan á traslucirse.

Las señales de un amor desenfrenado son, en lo físico , el enflaquecimiento , la palidez , los ojos concavos , hundidos debajo de los párpados , y habitualmente fijos ó inquietos ; un pulso que hallándose ausente la persona amada , es desigual , pequeño ,

débil; pero que se vuelve tumultuoso y fuerte luego que la ve, oye su voz ó solamente la recuerda, etc.

En lo moral obsérvase una gran movilidad en el carácter, una afición decidida á la soledad y á la meditacion, suma indiferencia en todo lo tocante á la conservacion del cuerpo, y en los mas importantes deberes, etc.

El amor, origen de los mas deliciosos goces, así como de los mas crueles tormentos, segun sea feliz, contrariado ó zeloso, es la mas agradable, la mas sufrida ó la mas horrorosa de las pasiones.

El amor feliz en realidad ó en esperanza, produce en toda la máquina un calor suave y saludable. Al ver el objeto amado y al pensar tan solo en él, palpita el corazon, acelérase su circulacion y es mas animada la respiracion; píntase en la cara un leve color encarnado y se animan todas las funciones con nueva espresion, los ojos se humedecen y se ponen brillantes, el mirar es vivo, apacible, lánguido. Píntase la sonrisa de la dicha en los labios, que se ponen algo hinchados, suavízase el metal de la voz, el lenguaje es mas fácil, mas animado, mas hiperbólico; ó bien no pudiendo la voz bastar á espresar las ideas que se agolpan en la imaginacion, la dicha hermanada con la admiracion produce muchas veces, segun repetidas observaciones prácticas, el éstasis, atencion escesiva pero deliciosa, durante la cual

queda vinculada en un corazón , que es su universo, y cuyos latidos todos le pertenecen.

El amor contrariado tarda poco en perturbar toda la organización; se sienten calofríos desagradables por el cuerpo, el pulso es pequeño é irregular, la respiración suspirosa, oprimida por un peso permanente. Hállase habitualmente pintada la tristeza en el rostro, que está descolorido, y el ojo, espejo del alma, está fijo, empañado y lánguido.

El amante desgraciado, dominado por un pensamiento exclusivo, parece privado de inteligencia; sus sentidos le son, por decirlo así, inútiles; oye sin entender; mira sin ver; si quiere hablar, le perturban las ideas, se le traba la lengua; la voz es también apocada y quejumbrosa. Sus quebrantados miembros no pueden resistir la menor fatiga; no busca más que la inacción, y no está bien sino en la soledad. Los alimentos son para él insípidos; no puede conciliar el sueño, y si llega á poder cerrar los párpados, le atormentan los más crueles ensueños, etc. (*V. Zelos.*)

Los modales del amor han de ser blandos, suaves y delicados, y en todo se han de manifestar los deseos que nos animan de complacer al objeto amado, y la satisfacción interior, mezclada algunas veces de un cierto orgullo, que tenemos en ser amados.

El amor satisfecho y feliz prodiga su beneficencia

y caricias aun á los objetos estraños que le rodean , no solo en la ausencia del objeto amado , sino tambien en medio de los arrebatos de su posesion. La jóven que espera ver cuanto antes á su ausente amante , prodiga su afecto á sus amigas , y se complace en abrazarlas repetidas veces , para satisfacer la necesidad que tiene de desahogar un afecto que no cabe en su corazon.

Algunas veces serán permitidos ciertos rasgos fuertes y decididos, en especial en el amor impetuoso y contrariado ; así como una mezcla ó tintura de melancolía en el amor desgraciado.

El respeto y la veneracion tributados al poder , van mezclados muchas veces del temor , así pues el actor inteligente debe conocer estos casos para indicar al través de aquellos afectos , el disgusto y la incomodidad que experimenta el que se ve precisado á espresarlos , los cuales le advierten siempre su flaqueza y su inferioridad.

Como el actor ha de espresar muchas veces pasiones complicadas ó mixtas , es preciso tener presente que estas pueden producir gestos y actitudes , que habiendo de reunir sentimientos contrarios , parezcan á primera vista equivocadas ó falsas , por la contraposicion que en ellas debe observarse , sin que por esto lo sean en realidad.

Todo el mundo sabe que el asombro hace incli-

nar el cuerpo atrás , y que la amistad le dirige hácia adelante ; y así, cuando un amigo que se cree lejano ó muerto , y que por consiguiente no se espera ver , se presenta de repente , el verdadero accionado será dar un paso atrás , ó á lo menos inclinar el cuerpo atrás por causa del asombro que ha causado su aparicion , al paso que los brazos han de abrirse hácia adelante para recibir con afecto al amigo.

Despues de tener en consideracion estas reglas generales , es necesario que el actor atienda tambien ó conozca los diversos gestos ó acciones convencionales , establecidas por cada uno de los pueblos , para espresar estas pasiones , de lo cual ya hicimos mencion al hablar del accionado.

El europeo para manifestar su estimacion y respeto descubre su cabeza , al paso que no se quitan el turbante los orientales. El primero aun para espresar el mas alto grado de veneracion , solo inclina la cabeza , y algun tanto el cuerpo , y rara vez hinca la rodilla ; mientras que los otros en igual caso doblan todo el cuerpo y ocultan su cara como si quisieran besar la tierra , y hasta llegan á postrarse en ella.

Los Romanos espresaban la veneracion á un objeto ó le adoraban acercando su mano derecha á la boca , y luego la dirigian estendida al objeto venerado ; de cuya accion , *manum ad os admovere* , llevar

la mano á la boca , se deriva la palabra *adoracion*.

El apretar á otro la mano , besársela , darle un ósculo en los carrillos ó en la frente , abrazarle , cogerle la barba y besarla , etc. , etc. , son modos diferentes de asegurar la amistad , el respeto , la veneracion ó el amor , que el actor ha de saber aplicar y hacer uso con oportunidad , segun el país en que se supone la accion del drama , y segun los personajes á quienes haya de tributarse alguna de estas pruebas exteriores de deferencia ó estimacion.

Zelos.



Los *zelos*, hijos legítimos de la envidia, como los define un sabio, son la inquietud que produce en nosotros la idea de una felicidad que suponemos que otros gozan, mirándonos privados de ella.

Los zelos suponen una idea baja de sí mismo, una falta de las ventajas ó calidades que se reconocen, ó que se supone existen en aquellos que causan los zelos.

Un amante está zeloso de su rival, porque teme no tener á los ojos de su amada, tantas prendas como el que motiva sus inquietudes.

Los pobres viven zelosos de los ricos, porque aquellos se sienten destituidos de los medios que

estos pueden emplear para obtener todos los placeres que los otros no pueden conseguir.

Los zelos tienen tambien por origen la desconfianza; es decir, la falta de seguridad que tenemos de la persona amada, cuya desconfianza da lugar á la pasion de los zelos.

La ambicion es igualmente otro origen de los zelos, es decir, en aquellos casos en que deseamos elevarnos al grado ó rango que ocupa un rival dichoso.

Tan naturales son los zelos al corazon del salvaje, como al del hombre civilizado: siguen todas las fases del amor, y se modifican como este, segun el carácter de los sujetos que los padecen.

En los unos no consisten mas que en un sentimiento conservador, en un aguijon que los escita á redoblar los cuidados y la ternura para cautivar al objeto amado; en otros son una pasion lúgubre y feroz, que quita al que de ellos adolece, hasta los últimos destellos de la razon; finalmente en otros muchos, infieles, pero desesperados de verse abandonados por una mujer á quien tampoco aman, se reduce este sentimiento al del amor propio humillado por un rival mas venturoso.

Sucesivamente tirano y esclavo, el celoso se encoleriza desmedidamente, ó bien pierde su dignidad y se deshace en ruegos; agitan perpetuamente su cerebro enfermo las mas estrañas suposiciones; para

él finalmente no cabe reposo ; pues las sospechas y los temores le persiguen hasta en el sueño. Obsérvase en sus movimientos , en su posicion , en sus miradas principalmente , algo siniestro que asusta y ahuyenta todas las simpatías y la compasion con el dolor que experimenta.

No cabe justificarse con él ; si la compasion puede á veces inducirle á dar algun testimonio de afeccion á la persona á quien ama ; estos testimonios para él no son mas que un disimulo hábilmente calculado ; redobra luego sus sospechas ; injuria y amenaza , ó bien , cediendo momentáneamente á la conviccion y al arrepentimiento , admite las pruebas que le da el sujeto á quien ama , pero vuelve desde luego á caer en sus imaginarios terrores , y á ser tan injusto y tan furioso como antes.

El zeloso , generalmente se esfuerza en ocultar á la vista de todos , los tormentos que padece , avergonzándose de ellos como de una flaqueza ; y aun no es raro oírle hablar con desprecio de los sujetos zelosos. Mas si bien delante de los estraños es tan reservado , se venga ampliamente de esta reserva con su víctima , como dice Descuret , sobre todo si tiene en ella derechos de que pueda valerse.

En las violencias sordas y ocultas de la tiranía doméstica , es donde suelen ser mas terribles los efectos de esta pasion ; porque la lucha se verifica por lo comun entre la fuerza y la debilidad.

Digna es en cualquier situacion de lástima el alma que está sujeta á esta horrible pasion : pues el desgraciado, en medio de su dolorosa y continúa ansiedad, se consume para investigar lo mismo que tanto teme llegar á saber ; y sin embargo quiere cerciorarse de lo mismo que tanto le conviene ignorar. Si llega á pasar de la sospecha á la certeza de que no es correspondido, cesa algunas veces instantáneamente el sentimiento que le domina, convirtiéndose los zelos en desprecio ; pero las mas veces degenera en rencor , en furor, ó bien termina por la melancolía , la manía , y tal vez por el suicidio.

Cuando los temores del zeloso son puramente imaginarios , y estan destituidos de fundamento, entonces la pasion es menos violenta en sus accesiones ; pero basta su frecuencia para emponzoñar la felicidad doméstica.

Temibles son tambien las tempestades que levantan los zelos en el corazon de la mujer. « Cuando los zelos , dice Montaigne , llegan á apoderarse de esas pobres almas flacas y sin resistencia , da lástima la crueldad con que las atormentan y tiranizan. La virtud , la salud , el mérito, la reputacion del marido , son los botafuegos de su rabia ; esta fiebre marchita y corrompe todas sus bellezas y bondad ; y una mujer zelosa , aunque sea casta y económica , no hace ninguna accion en que no manifieste el mal humor que la domina ».

Se ha observado en cuanto á las diferencias que presentan los zelos en los dos sexos, que son mucho mas frecuentes y mas groseros en el hombre que en la mujer. Sospecha el hombre mas fácilmente y con mucho menos motivo que su mujer es culpable de una infidelidad material, que esta de él; y sobre todo teme el hombre una afrenta que en nuestras costumbres es un objeto de escarnio: la mujer, al contrario, teme mas el perder el corazon de su objeto adorado, y mientras crea poseer todavía su afecto, puede soportar mejor el partir sus caricias con una rival.

De la historia de los arrebatos de los zelos resulta que casi siempre es la mujer la que paga los atentados cometidos contra la amistad ó la fe conyugal. En efecto, ella perdona ordinariamente al hombre las infidelidades que le descubre, y desahoga su resentimiento contra sus rivales; el hombre, al contrario, perdona mas fácilmente á su rival, y dirige toda su venganza contra aquella cuya mala conducta puede dar lugar á que llegue á ridiculizársele ó á introducirse un estraño en su familia. (*V. Envidia.*)

De todas las pasiones, los zelos sontal vez de los cuales es mas difícil dar reglas fijas para espresarlos. Como se presentan ó manifiestan en la naturaleza de tantas maneras diferentes, ó bajo una multitud de aspectos, raya casi en imposible señalar el gesto que verdaderamente les corresponda.

Los zelos que tienen por origen la ambicion, unas veces pertenecerá su espresion, como dice un célebre escritor, á la vergüenza, otras á un disgusto que participa algo de la cólera, ó á un enfado secreto; sin que en estas modificaciones sea posible señalar los signos propios y característicos que pertenecen meramente á los zelos, y que por ejemplo distinguirían de cualquiera otra tristeza noble, aquellas lágrimas que derramaba el jóven César, leyendo la historia de Alejandro Magno. Examinados los zelos del amor, se verá entonces un verdadero Proteo que no teniendo jamás una forma propia, cambia de aspecto á cada instante.

El arrebató, las lágrimas, la risa desdeñosa y burlona, la mirada curiosa del que sospecha, las quejas amargas, la opresion del dolor, las violencias, finalmente el furor y la muerte, he aquí la gradacion de los sentimientos que suceden en el alma del zeloso Otelo. Todas estas espresiones pertenecen á los zelos; pero ¿qué variedad, y qué infinita distancia no se advierte entre ellas? ¿Cuánto se diferencia cada una de sí misma de un instante á otro?

En estos movimientos nada hay fijo ni estable; en ninguna parte se halla una señal aislada que designe los zelos y no otro afecto. ¿Pero cuál será el gesto propio que dará á los zelos el actor ó el artista que se propusiera bosquejar el accionado característico

de las pasiones? Ninguno, contesta el mismo escritor; porque aunque pueda determinar las señales del odio, de la opresion, del dolor, del desprecio burlesco, en fin, de todas las espresiones mixtas ó simples que suelen adoptar los zelos, jamás conseguirá fijar los gestos particulares de esta misma pasion, por que no los tiene.

Le-Brun en sus dibujos indicó el aire del odio para espresar los zelos; pero no siempre el odio es zelos, ni todos los zelos se manifiestan por los efectos del odio. Así pues como en los zelos se muestran tantas otras pasiones, segun sea su origen el amor, la ambicion ó la envidia, cada una de las cuales tiene ya su gesto particular; y como por lo comun estos afectos se suceden con mucha rapidez, y la esperiencia nos manifiesta, segun hemos indicado, que cada uno de los hombres los siente y manifiesta á su modo, el actor que desee espresarlos con maestría deberá estudiar á fondo el carácter y situaciones del personaje que representa, y empapado en las mismas ideas que animaban al poeta cuando diseñaba aquel carácter, abandonarse, digámoslo así, á los impulsos de su corazon que hemos de suponer sensible á esta pasion.

**Miedo, pavor, susto, temor, terror, espanto,
asombro, horror.**



Casi no se diferencian entre sí estas pasiones, afectos ó sensaciones mas que en su mayor ó menor grado de intensidad, y en la manera de afectarnos. Pueden definirse: un estado penoso del alma con perturbacion de los sentidos, producido por la rápida percepcion de un peligro real ó imaginario.

El temor tiene su origen en el carácter, en la inquieta vivacidad, en la desconfianza, en la melancolía, en la pusilanimidad, en la educacion, en el ejemplo, etc.

Es tal vez el temor la pasion mas contagiosa y la que menos puede el hombre disimular. Se apodera de nosotros aun antes de llegar el momento del

peligro, y dura mucho tiempo despues de pasado aquel.

El temor ó el miedo, hijo muchas veces del temperamento , es muy dificil de corregir, y entonces es mas digno de compasion que de desprecio el hombre dominado por él.

El pavor, el susto y el terror significan tres estados ó grados mas intensos de miedo, en los cuales el organismo sufre una perturbacion todavia mayor.

El pavor , mas intenso pero mas pasajero que el miedo, procede de un riesgo súbito é imprevisto que amenaza nuestra persona; lo producen cosas perceptibles á nuestros sentidos, y nos sobrecoge. El susto dura tanto como el riesgo que lo ha ocasionado. Nace de las cosas que vemos, y nos deja yertos. El terror producido por las ideas que nos formamos de una cosa, mas bien que por lo que es en realidad, produce en nosotros el efecto de la cabeza de Medusa y nos petrifica. El terror puede ser pánico ó imaginario, mas el susto nunca lo es.

El espanto es otra variedad del miedo, que nos incita á huir con rapidez del riesgo, cuando no nos hallamos con fuerzas para resistirle.

El temor que infundadamente se ha confundido con el miedo, es una sensacion de inquietud escitada en el alma por la idea de un mal que se teme

y cuyas consecuencias á veces nos exageramos. El hombre dominado por el temor preve el riesgo, despierta el organismo y le estimula ; pero no se atreve á adelantarse contra el mismo riesgo.

El medroso huye á la vista del enemigo , ó bien cae y se deja matar sin llegar casi á hacer resistencia. El medroso tiene pálido y desconcertado el rostro y marchitadas las facciones ; su boca está abierta y su mirar azorado , los labios lívidos y las narices inmóviles. Los párpados retraidos impelen hácia fuera el globo del ojo ; las cejas en vez de estar agitadas, como sucede en el temor, permanecen elevadas y fijas en su contraccion. En cuanto al tronco , los músculos que en él se insertan han perdido toda la fuerza de reaccion ; tiemblan y se doblan las rodillas , y los brazos se arriman á la línea central. Un frio glacial se apodera de todo el cuerpo ; laten irregularmente el corazon y el pulso , espira la voz en los labios , y muchas veces sobreviene un largo síncope á consecuencia de tan violenta concentracion ; la cual ha ocasionado algunas veces la muerte repentina , especialmente en el terror , en el cual , á mas de dichos fenómenos, se observan tambien horripilaciones, es decir, erizamiento de los pelos y cabello , y la rigidez muscular.

Por una razon natural los desórdenes intelectuales resultantes del miedo y del temor , son mas frecuen-

tes , y mucho mas graves en la mujer que en el hombre, entre otras causas por ser mas esquisita su sensibilidad.

El temor , segun hemos dicho , es el afecto que escita en el alma la idea de un mal que nos amenaza. Segun sea la gravedad de este mal y la debilidad del hombre, puede el temor pasar al grado de terror , y aun al de espanto, si el mal es producido por una causa sobrenatural , aunque á veces basta que sea no mas que extraordinaria.

El asombro tiene alguna analogía con el espanto, del cual apenas se distingue sino en no ser tan activo , y reconocer por origen un temor repentino ; así como el horror reúne á esto siempre la deformidad de la cosa que nos lo produce.

Por otra parte el asombro, el terror y el espanto no son mas que una especie de afectos ó sensaciones pasajeras , las cuales no dan lugar á la reflexion ; diferentes del temor, el cual no solo suele ser duradero , sino que cuando tiene por origen una causa digna de haberle producido , lejos de debilitarse y disminuirse, se aumenta y toma mas incremento con el raciocinio y la reflexion.

El temor suele mezclarse con la vergüenza , de la misma manera que el odio y la mala voluntad con el desprecio. Siempre que el actor tenga que expresar alguno de estos llamados afectos, debe tener en

mucha consideracion el carácter , la nobleza y la situacion del personaje que representa, á fin de que su accion no desdiga de este, y sea conforme y correspondiente á sus circunstancias.

Cuando por aversion ó temor desechamos un objeto, entonces el cuerpo se echa ó retira hácia atrás antes que se muevan los piés, haciéndose esto en los afectos fuertes é imprevistos muchas veces con tanta precipitacion y viveza, que perdiendo el hombre su equilibrio, da muchos pasos en falso, si es que no cae del todo.

En el terror y en el espanto, es cuando se permite alguna vez que el actor espresese su instantánea sensacion, con un grito mas ó menos fuerte. En ciertas ocasiones obran estos afectos sobre nosotros con tal violencia, que nos obligan á tomar una fuga repentina, ó abandonándonos instantáneamente nuestras fuerzas, caemos sin sentido.

El que teme el ruido del trueno ó el estampido del cañon; el que oye una gran disonancia, ó cualquier otro sonido desagradable, ó bien oye palabras impías ú obscenas, se tapa los oidos con las manos, apartando la cabeza, ó volviendo la cara.

El hombre que quiere evitar ó huir de un peligro muy próximo, como por ejemplo, de ser mordido de una serpiente venenosa que avanza hácia él, echará á correr, levantando cuanto pueda los pies

de la tierra ; al paso que otro que , sin esperanza de poderse libertar ve el peligro sobre sí , agachará temblando todo el cuerpo.

Cuando el temor ha llegado á su mas alto punto y se ha enseñoreado del hombre , éste ve y se figura peligro en todos los objetos , aun en los mas inocentes é insignificantes ; de modo que al oír el menor ruido , al columbrar la mas débil sombra , se aumenta su terror y se multiplica su espanto.

El asombro que no es mas que la admiracion en un grado superior , no se diferencia de esta sino en que todas las facciones son entonces mas características : la boca está mas abierta , la vista mas fija , las cejas mas levantadas , y la respiracion mas contenida , la que se para de repente como el pensamiento , cuando ve un objeto interesante que se presenta inesperadamente. En el asombro se da un paso atrás , ó á lo menos inclinamos el cuerpo hácia aquella parte.

El horror hace abrir bastante la boca y los ojos , al paso que el cuerpo está casi trastornado , y los brazos levantados con rapidéz quedan inmóviles. En un horror grande el hombre sin volverse dirige el pié hácia atrás , y vacilante da algunos pasos seguidos en la misma direccion recta , mayormente siempre que desea no perder de vista el objeto que le horroriza , á fin de poder juzgar del peligro , y escaparse cuando mejor convenga.

Si en un grande horror se vuelve el cuerpo al objeto que le produce , debe hacerse en medio del movimiento de los pies , dirigidos atrás con rapidez ; pues de otro modo seria débil la espresion y no produciria efecto alguno.

Muchas veces se manifiesta el horror ó aversion á un objeto, cerrando los ojos y apartando la cabeza, ó retirándola moviéndola con rapidez á una y otra parte , y tapándose al mismo tiempo los ojos y la cara con las manos como ya lo hemos indicado.

Watelet dice que Le-Brun observó que en el pavor se arquean las cejas manifestándose bastante los músculos que ocasionan estos movimientos, los cuales se hinchan , se oprimen y se bajan hácia la nariz ; los ojos se abren extraordinariamente ; el párpado superior casi se oculta en la ceja ; el globo del ojo se pone encarnizado ; la pupila se aparta del punto regular de la vista , y se oculta en parte con el párpado inferior. Los músculos de las mejillas se entumescen con demasía , y forman un ángulo á cada lado de la nariz ; la boca se abre y quedan manifestos en general los músculos y las venas. Los cabellos se erizan y el color se pone pálido y lívido , especialmente en las narices , labios y orejas.

Ira. Desesperacion.



Es producida la *ira* por la ofensa que nos hacen , y la misma escita en nosotros el deseo de venganza. Cuando la ira es duradera se transforma en odio , y si no podemos vengarnos del que nos ha ofendido ó triunfa impunemente , nos conduce á la desesperacion , y á veces á la rabia que es su último grado.

Créese con mucho fundamento que los emperadores Nerva, Valentiniano, y Wenceslao rey de Bohemia murieron de repente en un acceso de ira.

Lo que principalmente escita la ira, no es tanto la ofensa que recibimos, como el desprecio de que suele ir acompañada , y que tan directa y fuertemente ataca nuestro delicado amor propio. Por esta razon

nos resentimos tanto de un simple puntapié ó de un bofeton, siendo así que el daño que se nos puede hacer es insignificante; y es por el desprecio que recae sobre nosotros y suele acompañar á estas acciones.

Cuando un hombre está enfadado de una mujer que quiere, cuando una persona ilustre por su nacimiento y sus cualidades personales se ve insultada por un hombre del pueblo, ambos se hallan dominados de la ira; el uno por el amor que tiene á su compañera, y el otro por lo zeloso que está de que se vean ajadas sus distinciones y sus prerogativas.

El hombre dominado de la ira experimenta un terrible trastorno, entregándose á las contorsiones mas violentas, y tomando posturas las mas estravagantes; por cuya razon decia Séneca hablando de esta pasion, que no sabia si era mas detestable que fea.

El actor al espresar en la escena esta pasion debe proceder con alguna circunspeccion, es decir, que no debe copiar con demasiada exactitud todos los transportes de ella, y sí solo aquellos rasgos que el espectador pueda ver sin un particular disgusto.

Como la venganza es la hija natural de la ira, el actor al espresarla, manifestará en todos los movimientos, resolucion y ardimiento. Las actitudes de

la ira son fuertes , se nota en todo el cuerpo una tension , particularmente en los pies y en las manos. Unas veces presenta los puños cerrados , y otras las manos abiertas , y su semblante toma todos aquellos gestos ridiculos, ó mas bien horrorosos , que adquiere un hombre cuando , teniendo su enemigo delante, va á reñir con él á brazo partido.

La accion mas natural, como observa Watelet , es acercarse al objeto que causa la ira, abalanzarse y dirigir la vista con intencion al enemigo, igualmente que los brazos uno despues de otro , con las manos cerradas, si no tienen alguna arma con que amenazarle. Sus pasos tan pronto son vivos , tan pronto se para repentinamente , tiembla á veces su cuerpo y golpea con los pies al suelo.

Su voz unas veces es fuerte , otras apagada. Sus miradas vagas pero terribles , anuncian la pasion que le domina. Algunas veces lágrimas ardientes bañan el rostro del iracundo, así como una sonrisa horrible se asoma moimentáneamente en sus labios.

Como de la ira á la desesperacion no hay mas que un grado , los mismos gestos y las mismas actitudes un poco mas cargadas, sirven para espresar esta pasion. Distínguese no obstante en que cuando una fuerza superior, como las cadenas ó las bayonetas, se oponen á que el desesperado sacie su venganza, vuelve sus esfuerzos contra aquello mismo que le sujeta

aunque sean cosas inanimadas. Con el deseo de saciar su venganza acomete á fuerzas irresistibles, se abalanza contra sus enemigos por superiores que sean, despreciando y aun burlándose de su número y de su poder, obrando en una palabra como un hombre fuera de sí, y que aborrece y detesta la vida: efecto de la rabia de que se halla poseido su corazón.

Otras de las señales exteriores de estos terribles afectos son crispaturas de nervios, convulsiones, agitacion, llanto, ahogos, lamentos, gritos y crujiir de dientes. Las manos aprietan violentamente lo que encuentran, los ojos redondeados se abren y cierran con frecuencia, y se fijan otras veces sin movimiento; el rostro se pone pálido y la nariz se eleva; la boca se abre, y los dientes se aprietan: á todo esto siguen á veces las convulsiones, los desmayos y la misma muerte.

Otras ocasiones, de los esfuerzos que hace el alma, resulta la enagenacion mental y el delirio; y á lo último el abatimiento y el trastorno de la razon, causan ó conducen al desesperado á una especie de insensibilidad.

Cólera, impaciencia, arrebató, violencia.



La *cólera* es un odio ó aborrecimiento repentino, mas ó menos duradero, del objeto que se considera dañoso: es un delirio agudo.

La palabra *cólera* que se deriva de la voz griega *bilis*, porque los antiguos la atribuían á la agitacion de este fluido, era segun las ideas de los mismos una pasion biliosa. Horacio dice que la *cólera* es una locura de corta duracion: *ira, furor brevis*. El poeta griego Filemon habia dicho anteriormente en una de sus comedias: « Todos somos insensatos cuando estamos encolerizados. » Aristóteles dice que la *cólera* es « el deseo de devolver el mal que se nos hace. » Séneca la definía « una violenta emocion del

ánimo que voluntariamente y por elección nos inclina á la venganza. » « Charron decia que la cólera es una pasion loca del alma que nos hace salir de madre, y que procurando rechazar el mal que solo nos amenaza ó que ya se nos ha causado, hace hervir la sangre en nuestro corazon, y levanta en nuestro espíritu furiosos vapores, que cegándonos nos precipitan á cuanto puede facilitarnos nuestros deseos de venganza. Es una rabia de corta duracion, un camino que conduce á la manía. »

« La cólera, segun La-Chambre, es una pasion mixta que se compone del dolor que sufrimos por la injuria que hemos recibido, y de los fuertes deseos que de rechazarla tenemos. » Descuret la define: « Una escesiva necesidad de reaccion determinada por un dolor físico ó moral » añadiendo que esta pasion tiene muchos grados que son la impaciencia, el arrebato, la violencia, el furor, el rencor y la venganza.

La impaciencia es una habitual disposicion á enfadarse por la menor contrariedad. Distínguese por una viva é imperiosa inquietud, por palabras fuertes y entrecortadas, acompañadas de algun pateamiento, y de una rápida contraccion de los músculos de la cara.

El arrebato es una propension á enfadarse por el menor obstáculo, y á entregarse por intervalos á

fuertes gritos y amenazas, y á movimientos convulsivos, acompañados tambien de injurias y amenazas.

La violencia es un grado mas adelantado que el arrebato, y en ella hay mas que amenazas. Constituyendo un grado mayor de irritacion, el hombre se entrega á actos de brutalidad contra el que le ha herido ó contrariado.

El furor (*V. su artículo particular*).

El rencor que no debe confundirse con la antipatía, es una cólera prolongada, una cólera crónica. Si bien en esta pasion hay al parecer menos agitacion que en la cólera, no por eso fermenta con menos violencia, no tardando el que la experimenta en sufrir todos los efectos del dolor moral.

La venganza (*V. su artículo particular*).

Los síntomas de la cólera presentan en los varios individuos muchas diferencias, que en gran parte parecen depender del predominio orgánico de cada uno. Han distinguido los observadores la cólera roja, y la cólera blanca ó pálida; pero Descuret dice que hay una tercera especie que participa de entrambas. « Si se hallan agujoneados, dice, por la cólera los sujetos robustos y sanguíneos, la sangre, concentrada al principio hácia el centro del cuerpo, es arrojada luego y rechazada hácia la periferie; late con violencia el corazon; acelérase la respira-

cion ; se hinchan y enrojecen la cara y el cuello ; erízanse los cabellos ; la vista se anima y se pone colorada , y parecen saltar de las órbitas los globos del ojo inyectados de sangre. Al mismo tiempo se dilatan las narices ; y los labios estirados , dejan á descubierto los dientes ; la voz se vuelve ronca ; obtúndese el oído ; la palabra casi siempre es entrecortada ; se pronuncia con dificultad , ó al contrario con suma rapidez ; sale espuma de la boca ; el cólico vomita injurias y amenazas ; por último , se desarrollan las fuerzas de un modo prodigioso , y la contraccion muscular que acompaña este trastorno del cuerpo y del espíritu , es violenta , pero pronta : la pasion ha reaccionado , ya está satisfecha. »

« En los sujetos débiles , continua , en aquellos en quienes predomina el sistema linfático , la sangre arrojada tambien al principio hácia las vísceras , parece que permanece en ellas ; los latidos del corazon son casi insensibles ; el pulso es pequeño , constreñido y frecuente ; la respiracion difícil y sofocante ; cúbrese el cuerpo de un sudor frio ; la cara pierde enteramente el color ; los ojos se ponen fijos y las mandíbulas se estrechan ; finalmente , los miembros tienen un temblor convulsivo. Estos desgraciados , aplastados , por decirlo así , por el peso de su cólera , no pueden á veces articular una palabra , ni hacer el menor movimiento ; pero esa inmovilidad y

ese silencio son mucho mas temibles que la agitacion , los gritos y la violeucia de los sanguíneos ; porque la crisis de esta rabia impotente se verifica mas tarde. »

« En algunas almas nobles y generosas se convierte en indignacion y en menosprecio ; pero las mas veces la pasion que no ha sido seguida de reaccion , pasa al estado crónico , se convierte en rencor , y por poco que este se provoque , termina por la venganza. »

« Participa de ambos síntomas la cólera de los biliosos sanguíneos. Es concéntrica al principio de la pasion , y se hace luego escéntrica. »

La cólera es una pasion dificil de espresar en el teatro , y por esto sin duda se halla raras veces bien desempeñada , porque en su representacion se exige tanta moderacion como fuerza , por la razon de que el hombre enagenado de una violenta pasion , no ha perdido enteramente el sentido , y se halla aun en estado de reflexionar. Un modo de representar muy violento raya en locura , y no debe confundirse esta pasion con la cólera.

Cuando uno se encoleriza con una mujer , por ejemplo , es indispensable conservar en cuanto se pueda en medio de sus transportes , el respeto que se debe al sexo. Si al encolerizarnos con un hombre que es nuestro inferior , llevamos muy adelante

el insulto, porque su situacion no le permite el vengarse, entonces nos hacemos mucho mas menospreciables ; lo que no sucede cuando nos dirigimos contra otro que es nuestro igual ó superior, porque tiene á su mano rebatir ó enfrenar nuestros excesos.

La cólera estremada en un hombre verdaderamente intrépido, produce una tranquilidad perfecta, y en esto consiste el verdadero carácter del valor; solo en tal caso indica la fuerte pasion de que se halla poseido, con algun gesto involuntario de su rostro.

La cólera se confunde muchas veces con el deseo de venganza y de castigo. Agitada el alma con este deseo, solo manifiesta en los movimientos del cuerpo, resolucion y ardimiento, á lo que se junta tal vez la espresion de otros afectos, como por ejemplo, las del temor, del horror y del disgusto.

Aunque la cólera da fuerza á todas las partes exteriores del cuerpo, principalmente se manifiesta en las que son propias para atacar, abrasar y destruir. Hinchadas con la sangre y los humores que acuden á ellas con abundancia, se agitan con un movimiento convulsivo. Los ojos inflamados circulan rápidamente dentro de sus órbitas, y despiden miradas que centellean. Las manos con sus contorsiones violentas, y principalmente los dientes con

rechinamiento, manifiestan una especie de tumulto y una inquietud interiores. Las venas se hinchan, y en particular las inmediatas al cuello, á las sienes, y á la frente, y todo el rostro se inflama.

Otras veces el fuego de los ojos estraviados se apaga y se internan en sus órbitas, una palidez repentina se manifiesta en el rostro, y los brazos quedan colgados sin fuerza y sin movimiento.

Si á estos gestos del hombre encolerizado se añade aquella baba envenenada, que en lo mas fuerte de la pasion cae del labio inferior por un lado de la boca entreabierta, el observador tranquilo concebirá á su vista el mayor horror por una pasion que desfigura y borra en tales términos las nobles facciones del hombre.

Por esto sin duda Plutarco puso en boca de Fondano « que agradecería al criado que en el exceso de cólera le presentase un espejo, para que viéndose en él tan desfigurado aprendiese á enfrenar esta pasion. »

El actor por esta misma razon al imitar la cólera cuidará de no representarla con demasiada naturalidad y con la energía de las otras pasiones, sino con cierta moderacion; á fin de no molestar á los espectadores con los efectos fastidiosos y horribles de esta pasion.

Venganza.



La *venganza* es en cierta manera la crisis del rencor, ó de la ira. (Véase.)

Funesta consejera del vengativo, va corroyendo el corazon del desgraciado que la padece, hasta que tiene la horrible satisfaccion de ver sucumbir á su enemigo. No es raro hallar hombres tan sedientos de venganza, que para lograrla no retroceden ni á la vista del mismo cadalso.

El vengativo, como el envidioso, distínguese por su aire sombrío, su color cárdeno y muchas veces por el enflaquecimiento general de todo su cuerpo, si ha de tardar en satisfacer su pasion.

Hay otra especie de venganza en grado menor,

que es la fanfuriña, y va acompañada de cierta vergüenza y pusilanimidad, y se observa particularmente en los niños. Consiste en el estado de aflicción del alma por la impotencia en que se reconoce de rehacerse contra una inmensa superioridad física ó moral.

Furor.

El *furor* es lo sumo de la cólera, siendo indudablemente el grado mas impetuoso y escéntrico de todas las reacciones del alma, que tienden á rechazar el mal que se nos hace. En la violencia se calculan todavía los riesgos, y la resistencia que para vengarse hay que vencer. En el furor está el hombre del todo ciego, se precipita sin recurso contra su enemigo cualquiera que sea su superioridad, y se vuelve contra sí mismo, si no puede vencer á su contrario.

No es fácil dar reglas acerca el modo como ha de conducirse el actor al espresar esta pasion extraordinaria. En los lances de furor es cuando el actor

no debe observar medida alguna , ni guardar lugar determinado en la escena.

Como se supone hallarse fuera de sí , sus movimientos deben ser continuos , y mostrar una fuerza superior á todos los que le rodean y se hallan escences de esta pasion. En sus miradas encendidas y penetrantes debe conocerse el descarrío de su imaginacion. Su voz unas veces debe ser llena y vigorosa , y otras sofocada ; pero siempre sostenida por una extraordinaria fuerza de pecho.

Antes de pintar esta pasion , debe tambien el actor investigar el origen del furor , que pueden ser varios , y cada uno de los cuales tiene y ha de presentar un carácter y distintivo particular.

El furor de que se halla poseido Orestes en la Andrómaca , es nacido de un amor desesperado ; en Electra la pena de un delito ; en Herodes el martirio de un esposo que ha hecho perecer á la que adoraba , y la vergüenza de una pasion despreciable ; en Edipo el horror de verse el objeto de la ira celestial , y un conjunto de todos los delitos , sin haber podido evitarlos. Todas estas circunstancias debe tenerlas en consideracion el actor , á fin de que el espectador conozca al través de los arrebatos del furor , el carácter y la causa que lo producen.

Por otra parte , el furioso que en los trasportes ó frenesí de esta pasion se arrancara los cabellos de

un modo horroroso , que gesticulara con todo el rostro , que aullara hasta que todos los músculos se le hincharan sucesivamente , y se inflamara sus ojos por la sangre estravasada , este furioso , pudiera ser muy parecido á la naturaleza , pero no podria menos de disgustar en la imitacion ; y así el actor al representar estas y otras pasiones fuertes , debe hacerlo con cierta moderacion y parsimonia , á fin de que al paso que resulte imitada la naturaleza , sea no mas que en aquello que tenga de menos horroroso.

Envidia.



La *envidia* es un sentimiento implacable como dice Pascal. Por mas que os empeñeis en imponerle silencio por medio de beneficios y por vuestra honradez, no por eso la aplacaréis : subsistirá mientras dure vuestro mérito. Perdonará los ultrajes que le hayais hecho, ó por lo menos el tiempo borrará su memoria, pero no olvidará, ni perdonará vuestras buenas cualidades.

Bion decia de un envidioso que estaba triste : yo no sé si le ha sucedido á él alguna desgracia, ó un bien á otra persona.

Los zelos y la envidia, pasiones de los entes débiles, tienen una marcha primitivamente crónica; son

dos fiebres consuntivas que roen lentamente las entrañas de sus víctimas.

La envidia, dice Charron, es hermana carnal del rencor; es un pesar que roe nuestro corazón por el bien que otros están disfrutando; pesar que convierte este bien ajeno en dolor nuestro. Los celos son por su naturaleza y efectos semejantes á la envidia; mas parece que en esta no sentimos otra cosa sino que otros tengan un bien que deseamos para nosotros; y los celos se refieren á nuestro propio bien, del cual no quisiéramos que llegasen á participar los demás.

La Rochefoucauld pretende que los celos son en cierto modo justos y razonables, porque solo se dirigen á conservar el bien que poseemos y creemos que nos pertenece; al paso que la envidia consiste en un furor que no nos permite sufrir que los otros gocen de un bien.

Reasumiendo estas definiciones puede decirse segun Descuret, que *uno es zeloso del bien que posee, y envidioso del que poseen los otros*; y además que los celos dependen ordinariamente de alguna rivalidad de amistad ó de amor; al paso que la envidia se refiere mas bien á los honores, á la fortuna ó al talento.

No debe confundirse la emulacion con la envidia. Es la emulacion un sentimiento laudable, propio de

nobles esfuerzos y de corazones generosos; al paso que la envidia, es una pasión vil, que nace en las almas débiles y ruines, y casi no obra sino por malos medios.

El hombre escitado por la emulacion sabe admirar á sus rivales, y sin desdeñarse de confesar su superioridad, se alimenta de esperanzas, y no aspira á llegar á la gloria, sino cumpliendo con su deber; al paso que el envidioso, cobarde calumniador del mérito y de la virtud, es tan despreciable que él mismo procura creer que no tiene tal pasión: todo lo que escita la admiracion de los demás le atormenta y le irrita, guardando únicamente su indulgencia y sus miradas para el vicio y la oscuridad.

Vanvenargues dice que la envidia no puede permanecer oculta, acusa y juzga sin necesidad de pruebas; abulta los defectos; aplica calificaciones enormes á las faltas mas leves; su lenguaje rebosa de hiel, de exageraciones y de injurias; se encarniza con rebeldía y con furor contra el mérito sobresaliente; es ciega, furiosa, insensata y brutal.

En la buena sociedad el envidioso tiene casi siempre tanta pusilanimidad como baja; la calumnia es su arma favorita, y no suele usarla sino por detrás y en la oscuridad. Cuando oye un acontecimiento desagradable de su rival, se le ve con una sonrisa infernal que asoma en sus adelgazados la-

bios. Al contrario si llega á saber la noticia de un próspero suceso alcanzado por este mismo rival, ó por una persona estraña, al instante se contraen sus facciones, frunce las cejas, húndense sus ojos en las órbitas, su cara ya demacrada, parece que se desmedra, porque en efecto al envidioso le martiriza y enflaquece la dicha agena. Finalmente, si oye alguna produccion de un mérito sobresaliente, calla; mas este silencio vale tanto como un elogio, porque, como dice Descuret, el envidioso no ama y no alaba mas que á los difuntos.

En semejante caso el indiferente y el ignorante pueden tambien estar callados; pero su posicion es tranquila y todos sus músculos permanecen relajados; al paso que el envidioso, aun suponiéndole muy hábil en disfrazar su envidia, se descubre casi siempre á un observador sagaz, por un ligero pateamiento, como si quisiese vengar en algun modo su despecho en el suelo.

Los zelos y la envidia van casi siempre juntos con el interés, el orgullo y la ambicion que generalmente suelen engendrarlas; y con el rencor que suele nacer de las primeras, cuando no se contienen en su primer período.

La tristeza, la taciturnidad, la movilidad y el habitual fruncimiento de las cejas, junto con un color pálido y plomizo, son los primeros síntomas de los

zelos y la envidia, pasiones eminentemente concéntricas. Si esta concentracion llega á ser habitual, sobreviene aquella opresion penosa, aquellos suspiros entrecortados, aquellas violentas palpitaciones, y muchas veces aneurismas mortales. En un período mas adelantado, continua el autor de la Medicina de las pasiones, se transmite tambien al cerebro la irritacion intestinal; y de aquí proceden aquellos pensamientos sombríos y tumultuosos, aquel amor de la soledad y de la oscuridad, y últimamente aquellos crueles desvelos que acaban con el resto de las fuerzas del hombre, etc.

Odio.



Es la aversion ó falta de tendencia hácia un objeto, aunque no se manifieste por ningun esfuerzo. Es una afeccion crónica, cuya crisis comunmente es la venganza.

El *odio* es la pasion opuesta al amor; y de consiguiente se espresará con palabras y gestos del todo diferentes ó contrarios á los de esta pasion.



Orgullo. Vanidad.



El *orgullo* es un sentimiento producido de la alta idea que forma el hombre de sí mismo , acompañada del desprecio de los demás.

El orgulloso se abandona á los impulsos del amor propio, que abulta ó exagera sus buenas calidades, y muchas veces finge ó supone lo que no hay; al paso que rebaja en cuanto puede el mérito de los otros.

El hombre orgulloso es imprudente y necio : aspira á la estimacion , al aprecio y á las consideraciones de los otros ; al paso que los ofende con su conducta , no acarreándose por lo comun sino su odio y su desprecio.

El orgulloso no ve en todo mas que á sí mismo. Cree que sus semejantes no existen sino para rendirle sus homenajes , sin estar obligado por su parte á mostrarles el menor reconocimiento : así es que el orgulloso es colérico , inquieto é irritable ; todo lo cual denota la falta de un mérito real y verdadero.

Descuret dice que el orgullo es el sentimiento exagerado de nuestro valor personal , acompañado de una grande tendencia á preferirnos á los demás y á dominarlos. Es una enfermedad moral cuyas especies principales son la presuncion , la suficiencia , la soberbia , el desden y la arrogancia.

La vanidad ó escesiva necesidad de lisonjas , no es mas que el amor propio de los moralistas , y la *aprobatividad* de los frenólogos. En su conversacion , en sus gestos , en su vestir , no lleva otro objeto el vanidoso que hacerse admirar y atraerse todos los elogios. El amigo de la gloria , el jactancioso , el magnífico , el petimetre , la coqueta y el fanfarron pertenecen á esta familia.

No debe confundirse el orgullo con la vanidad. Si bien estos dos sentimientos suelen ir juntos , muchas veces tambien pueden existir separados é independientes uno de otro. El orgullo , es una escesiva estimacion de sí mismo , la vanidad una immoderada necesidad del aprecio de los demás.

Satisfecho el orgulloso de su mérito , llega á admirarse á sí propio ; y la mayor pesadumbre que se le puede dar es evidenciarle los defectos que tiene. El vanidoso solo se empeña en que se le mire con pasmo , y nunca se halla mas atormentado que cuando observa que no se hace caso de las frívolas ventajas en que se complace tanto.

Los caracteres que se refieren mas bien á la vanidad , son : el amigo de la gloria que procura continuamente hacerse un lugar en la opinion de los demás , y que á toda costa quiere parecer algo. Distinguese del jactancioso en que este quiere que todo el mundo se ocupe de su persona , ostentando al efecto sentimientos , ideas y modales ridiculamente estudiados. El magnífico que no ostenta la grandeza y la suntuosidad sino para cautivar el asombro y la admiracion de los que le rodean. El petimetre es tambien un vanidoso que procura hacerse siempre notable por medio de un ademan libre , vivo y ligero , y sobre todo por un esquisito cuidado en la compostura y adornos de su vestido.

En cuanto á la *coqueta* véase su artículo particular.

El fanfarron, en tepor demás ridículo , está de continuo exagerando su valor , ó sus brillantes victorias.

Las variedades, difíciles á veces de distinguir , del orgullo , son: La presuncion, habitual disposicion á

creerse con virtudes y talento, de que se carece. Producida por el excesivo aprecio de sí mismo, vive de esperanzas quiméricas, creyéndose capaz de todo, y dueña de todo, hasta de los acontecimientos.

« El presumido, dice La-Bruyere, es el que practica ciertas menudencias, á las cuales da el honroso nombre de *negocios*, y cuyo talento no pasa de una excesiva medianía. »

« Un gran talento y una onza mas de *negocios* de los que entran en la composicion del presumido, constituyen al importante. »

El fantasmon muy preocupado á favor de sí mismo, manifiesta de cuando en cuando la buena opinion que de sí propio tiene formada, abusando casi siempre de cualquiera especie de deferencia que se le guarde.

La soberbia es el sentimiento de altivez que nos permite familiarizarnos con los que creemos inferiores á nosotros por el nacimiento, la fortuna ó el talento.

Lo mismo que el soberbio, el desdeñoso no se familiariza con sus semejantes; pero en él este defecto procede tanto del alto aprecio que tiene de su mérito, como del poco caso que hace de los demás.

La arrogancia, por último, se manifiesta con un aire de ceño y de dominacion que la hacen insoprotable.

Comparemos estos tres últimos caracteres , continua Descuret: el hombre soberbio ni siquiera se digna mirar á sus semejantes; el desdeñoso pasea por los que tiene al rededor una mirada de desprecio; el arrogante les lanza una mirada imperiosa. « ¡ Veis , dice Roubaud cuán arrogante es ese que se ha vuelto presumido y altanero por sus prósperos sucesos! Ved aquel otro que tiene su fortuna por su mérito , ¡ cuán soberbio es! Allí teneis el otro que creeria no ser nada , si vosotros fuereis algo , ¡ cuán desdeñoso es! Consolaos amigos , y tenedlos á todos por unos *necios*. »

« Un necio , segun La-Bruyere , es aquel que ni siquiera llega á tener el talento necesario para ser un fastidioso. »

« El fastidioso es aquel á quien los necios tienen por hombre de mérito. »

« El majadero es un ente exagerado. El fastidioso cansa , enoja , fastidia , choca ; el majadero choca , agria , irrita , ofende ; empieza el majadero en el punto en que acaba el fastidioso. »

« El fastidioso se halla entre el majadero y el necio , y viene á ser un compuesto de entrambos. »

El orgullo y la vanidad , cuyas principales formas acabamos de indicar siguiendo su marcha , se hallan tan profundamente arraigados en el corazón del hombre que suelen aparecer ya en su cuna , y acom-

pañarle hasta el borde del sepulcro. No todos los hombres son golosos, ni todos se entregan á la embriaguez, ni todos son envidiosos, ni cólericos; pero todos son orgullosos y vanidosos; tanto el salvaje, como el hombre civilizado; tanto el sabio, como el ignorante; así el duque y el par tirados en su brillante tren, como el basurero que se complace en atajarles el camino, ó como el cochero de los carruajes de alquiler cuando está diluviando, y va cargado el coche.

El orgullo, dice Pascal, sirve de contrapeso á todas nuestras miserias, porque ó bien las oculta, ó bien si las descubre, ufanase de conocerlas. Nos tiene sujetos en una posesion tan natural en medio de nuestras miserias y de nuestros errores, que llegamos á morir con satisfaccion, mientras sepamos que se ha de hablar de nosotros.

Con relacion al sexo parece que los hombres son mas inclinados al orgullo, y las mujeres á la vanidad. La vanidad, dice Madama de Souza, es la que en las mujeres hace culpable la juventud y ridícula la vejez.

Si hemos de creer á La-Rochefoucauld, el orgullo es igual en todos los hombres, no presentando en ellos mas diferencia que en los medios y en el modo de manifestarlo. Sin embargo, observando la influencia de las profesiones en el carácter cree

Descuret haber notado que los poetas , los actores y los artistas, los reyes y los filósofos tienen una dosis de orgullo y de vanidad mucho mayor que el resto de los mortales.

Entre los antiguos, los fariseos, los estoicos y sobre todo los cínicos parece que estuvieron mas plagados de estas dos pasiones, que los otros supuestos sabios; testigos de ello son Diógenes y su maestro de mendiguez, á quien decia Socrates: « Ea Antistenes, mira que estoy viendo tu vanidad al través de los agujeros de esa capa.»

La influencia de la nacionalidad hace tambien que cada pueblo haya tenido sus pretensiones particulares, cuya ridiculez no se ocultó al sabio y satírico autor de los *Elogios de la locura*. Así, segun él los Ingleses se alaban de ser hombres de bien, buenos músicos y magníficos en sus festines; los Escoceses estan envanecidos de su nobleza, y de su sutileza escolástica; los Franceses se jactan de su cortesía; los Españoles pretenden ser los mayores guerreros del mundo, y los habitantes de Roma sueñan con las grandezas de los antiguos Romanos, creyendo buenamente tener de ella algun residuo.

Si se analizan los varios grupos de que se compone la sociedad, se notarán desde luego, dice Descuret, ciertos signos característicos de cada uno de estos grupos ó secciones, que tienen por base el or-

gullo, sobre el cual en efecto descansa todo nuestro edificio social; á saber: los nobles.... orgullo de la sangre: los poderosos.... orgullo del poder: los ricos.... orgullo de la fortuna: los artesanos.... orgullo industrial: los pobres.... orgullo humillado.

El orgulloso y el vanidoso se distinguen por ciertas señales y ciertos hábitos, por cuya reunion no deja de reconocerlos el observador menos ejercitado. Cuando entran en una conversacion siempre hallan medio de apoderarse del sitio mas distinguido, y no tardan en apropiarse esclusivamente de la palabra; pero el primero se parece mas á un maestro que está profiriendo oráculos, y el segundo á un adulator ocupado en grangearse la estimacion de los que le rodean. El primero lleva la cabeza soberbiamente levantada, su boca cerrada manifiesta el desden, su mirar fijo suele dirigirse hácia el cielo, finalmente, su continente y sus mas insignificantes gestos conservan siempre un aire imperioso.

El otro se manifiesta menos embarado en el andar, y con menos autoridad al hablar: su vista tiene algo de cariñoso, sus gestos son mas graciosos y ligeros, su boca próxima siempre á abrirse, es mucho menos desdeñosa. Si ambos van juntos, el orgulloso pisa con fuerza la tierra, creyéndola casi indigna de sostenerle; el vanidoso anda mas ligero, pone los pies en el suelo, y casi no se apoya en ellos.

Por otra parte, dos señales bastan, tanto en lo físico como en lo moral, para caracterizarlos; el orgulloso se *eleva*, el vanidoso se *ensancha*.

El lenguaje del hombre orgulloso es fuerte y algo atrevido cuando habla de los demás, é hinchado, pomposo y altisonante cuando habla de sus bienes, de su nobleza y de sus prendas reales ó imaginarias. Escita por lo comun ó compromete, digámoslo así, á sus iguales ó inferiores á que le adulen ó exageren aquellas mismas calidades.

Su accionado presenta todos los caracteres de la superioridad y de la dominacion, junto con la del desprecio. Algunas veces su cuerpo toma naturalmente aquella postura que cree mas propia para poder hacer ostentacion de sus gracias personales.

Preséntase siempre con la cabeza erguida, el cuerpo muy estirado, como que quisiera ser mas alto de lo que realmente es, y dominar á todos los demás, por cuya razon se le ve algunas veces ponerse sobre las puntas de los pies.

Su semblante y su mirar es altanero y atrevido, y en ciertas ocasiones desdeñoso, como si tuviera á menos detener la vista en aquellos objetos. Raras veces da muestras de aprobar las acciones ó modo de obrar de los otros, á no ser que se dirijan á dar pábulo á su orgullo. Se abstiene de manifestar su deferencia ó su estimacion hasta á aquellas cosas

que su corazón naturalmente desea, para que no se atribuya á una sombra de humillacion, que es lo que mas alarma y aflige al hombre orgulloso.

Sus brazos y todo su cuerpo se mueven con una cierta afectacion y tirantez de nervios, efecto de la especie de vigilancia en que vive, temiendo siempre con alguna palabra ó con algun gesto desmentir ó contradecir la pasion que desea fomentar.

Vuelve el brazo derecho á la espalda y deja caer el izquierdo, volviendo la palma de la mano hácia atrás.

A veces estiende una mano sobre el pecho, y con ella se da ciertos golpecitos suaves y pausados.

Anda con pasos largos y fuertes; pero sin precipitacion, y sin mirar nunca al suelo.

Si el orgulloso quisiere ocultar una mano en su vestido, prefiere colocarla muy arriba del pecho, y si la otra queda libre, la pone vuelta á un lado sacando hácia adelante el codo.

Su cabeza está siempre un poco inclinada hácia atrás, y muchas veces ladeada; la distancia de los pies, vueltos hácia fuera, es por lo comun muy grande, y si el uno de los pies sirve de apoyo al cuerpo, el otro sale muy afuera.

Cuando se trata de dignidad, de poder ó de otro mérito superior, entonces el hombre orgulloso mide con su altura corporal sus relaciones con los de-

más que estan privados de estas ventajas. Levanta la cabeza con fiereza , con aire serio y pensativo , y todas sus actitudes indican la plenitud de sus ideas , y el alto concepto que tiene formado de sí mismo.

Si se trata de nacimiento , de clase , de fortuna ó de otras ventajas estrañas ó insignificantes que no dan al hombre un conocimiento real de su propio mérito , y cuyo goce depende del efecto que producen en los demás ; entonces el exterior tranquilo del verdadero orgullo degenera en fausto y vanidad.

Poco satisfecho de sí mismo , se pavonea, el cuerpo descansa sobre sus piernas muy separadas una de otra , los brazos y las manos se agitan , y la cabeza se dirige hácia atrás , moviéndose á veces con cierta afectacion á una y otra parte.

La vanidad no es mas que un orgullo fundado en ventajas que son inútiles para los demás. Así es que la ostentacion , el fausto , la pompa y el ornato son las señales de una vanidad ridícula ; cosas todas que manifiestan que aquel hombre se estima á sí mismo , y quiere ser apreciado de los otros por meras exterioridades en nada interesantes á los demás hombres en general. En esto se funda el proverbio de que « la vanidad es la gloria de las pequeñas almas. »

Conocida la diferencia que hay entre el *orgullo* y la

vanidad será por demás que nos detengamos en dar reglas al poeta para hacer hablar al vanidoso, y al actor para representarlo.

Coquetería.



Lo *coquetería* no es un arte inocente inventado para dar mayor realce á los dones de la naturaleza , como han dicho algunos; sino un vicio fomentado por una vanidad loca , capaz de gastar el corazon sin satisfacerle.

Algunos han confundido equivocadamente la galanteía con la coquetería, palabra de origen francés que sirve para espresar todas las astucias del amor ó de la vanidad , á fin de escitar deseos á las personas de otro sexo, provocándolas indirectamente y afectando querer huir de las mismas á quienes se busca.

La coquetería hablando con propiedad es un ar-

te inventado por la falsedad, y cuya recompensa es tarde ó temprano el menosprecio.

En la mujer la coquetería es un empeño y un trabajo que raras veces la abandona, del arte de agradar, del cual se hallan vestigios hasta en las hembras de los irracionales.

El mayor sentimiento de una persona coqueta es estar oyendo siempre elogios de otras personas.

Compañera la coqueta del petimetre, es una pérfida sirena que procura cautivar los sentidos, y trabaja para hacer creer y persuadir, en particular á muchos hombres, de la fuerza y pasión con que los quiere, siendo así que interiormente no aprecia, ni hace caso de ninguno.

Tan pronto la coqueta aparenta pudor y reserva, tan pronto afecta cierta desenvoltura y una alegría franca y placentera. Modesta con aquellos en quienes reconoce audacia y atrevimiento, se presenta viva y animada con los que juzga tímidos. Si descubre en alguno de estos últimos una desconfianza de sí mismos, procura alentarlos é inflamar su pasión por medio de miradas animadas y gestos expresivos, hasta desvanecer todo temor y dando lugar á esperar mucho de ella.

Si por el contrario algun otro menos tímido espresa con demasiada claridad y franqueza sus sentimientos, una mirada severa y maneras frías, de que

sabe servirse oportunamente, le advierten su ligereza y le hacen entrar en su deber : pero esta severidad está de tal manera modificada con una nueva superchería , que el amante queda siempre á merced de la caprichosa volubilidad de la coqueta , hasta que una larga serie de desengaños le advierten la doblez y falsedad con que es tratado.

Vergüenza.



La *vergüenza* es un afecto doloroso escitado en nosotros por la idea del menosprecio en que sabemos haber incurrido. Otras veces la vergüenza en el hombre es el desprecio de sí mismo, que ocasiona la idea de su propia debilidad y sinrazon.

En ciertas ocasiones se mezcla el temor con la vergüenza, así como el odio y la mala voluntad con el desprecio. La vergüenza no va tampoco siempre acompañada del arrepentimiento, como parece había de suceder. Puede un hombre avergonzarse sin arrepentirse, y esto sucede siempre que no ve en su propia imperfeccion mas que una debilidad, cuya ausencia seria quizá mayor defecto, y de la que solo

se siente que los demás tengan una idea demasiado clara y viva.

Algunas veces la vergüenza se halla muy inmediata al temor, y por esta razón se indica con algunas de sus maneras características.

El accionado de la vergüenza, dice un autor célebre, varia como el del desprecio, según las diferentes circunstancias; así es que unas veces nos hace huir, y otras nos para. La ninfa sorprendida en el baño, huye poco á poco con sus vestidos recogidos, para libertarse de las miradas indiscretas del sátiro curioso.

Aquel á quien se acusa de un defecto moral, procura ocultar su flaqueza y destruir con su presencia la opinion poco favorable que de él se hubiese formado presentándose; y según sea mas ó menos pública su falta, mas ó menos grande su imprudencia y disimulo, y su interlocutor mas ó menos indiferente ó respetable, manifiesta el deseo de precaver el juicio poco favorable que de él pueda formarse con toda suerte de movimientos confusos y escusas mal articuladas; y por medio de una actitud fria é inmóvil, acompañada de un silencio triste y de una completa cobardía, confiesa que no puede libertarse de la afrenta merecida.

Muchas veces se observa que gentes de un espíritu limitado quedan por su vergüenza viva y mere-

cida inmóviles como estatuas, sin poder ir atrás ni adelante. El sentimiento muy desagradable de su debilidad manifiesta, mantenido y aumentado á cada instante por la presencia del testigo, les hace desear una pronta separación; pero al mismo tiempo les atormenta el temor de confesarse reos retirándose. Quisieran decir alguna cosa en su defensa sino temiesen agravar el mal, y añadir con excusas infundadas, nuevos motivos al desprecio que les oprime.

Esta irresolucion les sujeta en su actitud penosa y medio transtornada: conocen ellos muy bien el mal papel que hacen; pero despues de haber buscado en vano los medios de salir del lance, comienzan estirando alguna parte de su vestido, y torciendo el sombrero que tienen en la mano. Mándeseles, por ejemplo, quitar de delante, y se verá como obedecen aun con repugnancia, y poco á poco; y aun tal vez sin moverse, aguardarán que se les eche á empujones del lugar que ocupan.

Esta obstinacion de no confesarse ni sujetarse al desprecio, dara tanto como el deseo de salir de esta situacion penosa; y es mas renitente, cuanto mas se descubre su propia debilidad, y se manifiesta de un modo mas decidido y es menos equívoca la opinion poco favorable que le resulta.

Ultimamente, una cosa hay que es superior á las

fuerzas del hombre dominado por la vergüenza , por grande que sea el deseo de substraerse del desprecio. Este no puede mirar con franqueza á una persona, en cuyos ojos quiere leer el juicio que hace de él; y si conoce su debilidad, en este instante le mira el través furtivamente , semejante á una espía tímida y dispuesta á la huida , que conoce el peligro que le amenaza si se le coge en el hecho , y que no tiene ni valor , ni habilidad para libertarse.

El hombre vergonzoso no ignora que su rostro en general , y principalmente sus ojos, espresan del modo mas seguro y menos equívoco el sentimiento interior que le agita ; y como le importa ocultarlo , procura no presentar al observador hábil , testigos que puedan deponer contra él. En el instante en que se ha manifestado su debilidad , fija sus miradas á tierra , y ya no tiene valor para levantar la vista hasta la de su adversario ; porque por grande que sea este deseo , es mayor aun el temor de descubrirse enteramente ; de modo que muestra una repugnancia invencible de adquirir un conocimiento completo de los pensamientos y del juicio de su interlocutor, que con el accionado manifiesta su desprecio con la mayor certidumbre.

Una mujer fea y coqueta teme menos hallar un espejo fiel , que el hombre dominado por la vergüenza los ojos en que aguarda ver impresos todos

sus defectos de un modo tan exacto. Nada teme mas un hombre avergonzado , que se le quieran observar sus miradas : baja y deja caer su rostro sobre el pecho ; su cuello se dobla como si quisiera resistir á los esfuerzos que pudiera hacer para levantar su cabeza , y aparta sus ojos tímidos ó los oculta detrás de los párpados. Todas estas observaciones justifican la máxima de Aristóteles que « La vergüenza está en los ojos. » El color rojo de las mejillas es otra espresion fisiológica de la vergüenza.

Avaricia.



La *avaricia* es sin disputa el vicio mas miserable y odioso de cuantos degradan el corazon del hombre. Las demás pasiones pueden al menos hallarse con algunas virtudes , ó ser excusadas por algunas buenas cualidades ; pero la avaricia destruye todas las virtudes , echa á perder todas las buenas cualidades y puede arrastrar á todos los crímenes. Y con efecto , la usura , la inhumanidad , la ingratitud no son harto á menudo mas que los frutos de tan monstruoso vicio.

La avaricia es un deseo inmoderado de acumular riquezas, hasta á espensas de las necesidades propias, deseo que va acompañado de un temor vivo y con-

tínuo de verlas arrebatat : es una sed insaciable de oro ; en el cual cifra el avariento toda su felicidad. « La avaricia guarda el oro y la plata porque, como dice Montesquieu , no quiere gastar nada; prefiere los signos de los valores que no se destruyen , y aun prefiere el oro , porque temiendo siempre perder el dinero , puede guardar y ocultar mejor aquellas monedas que tienen menos volúmen. »

San Pablo califica la avaricia de una idolatría , porque á la verdad el avaro no tiene otro Dios que su oro.

No debe confundirse al interesado y al parsimonioso con el avaro. Al interesado le gusta el ganar y nada hace de balde ; al parsimonioso le gusta el ahorrar y se abstiene de comprar cualquier cosa que haya de costarle caro : el avaro ama la posesion , no hace uso de lo que posee , y quisiera poderse privar de todo lo que cuesta algo.

Encuéntrase esta pasion en todas las clases y en todas las condiciones humanas.

Hay personas , dice La Bruyere , que tienen mala habitacion y mala cama , que van mal vestidas , y que estan peor alimentadas, que arrostran los rigores de las estaciones, que se privan espontáneamente de la sociedad de los hombres y pasan el tiempo en la soledad , que sufren por el presente , por lo pasado y por lo futuro ; cuya vida es una peniten-

cia continúa, y que de este modo han descubierto el secreto de perderse por el camino mas penoso: tales son los avaros.

La edad y las reflexiones, dice Massillon, curan de ordinario las demás pasiones; mientras que la avaricia se reanima y cobra al parecer nuevas fuerzas en la vejez.

¿ Queréis conocer á un avaro ? dice Descuret. Examinadlo en dos actos muy importantes para él: cuando *recibe*, y cuando *da*. Cuando le hacen un presente de algun valor, al instante su mano se abre y expande para recibirlo, su cara está radiante, sus ojos se humedecen de ternura, se estasia, y su boca entreabierta no halla espresiones para manifestar su sorpresa y su satisfaccion: entonces el avaro goza.

Muy diferente es la escena cuando se halla precisado á soltar algun dinero. Sus facciones se sombrian y se contraen, su brazo se alarga lento y perezoso para contar cada moneda, que no suelta sino con mucha dificultad, y despues de haberla estrechado, como por última vez, entre el pulgar y el índice; y luego sus inquietos ojos siguen tristemente hasta vuestro bolsillo el dinerò que ha debido sacar del suyo: entonces el avaro padece.

El mismo escritor ha notado que casi todos los avaros escriben mal: su letra, en general, es seca,

pequeña y apretada, como si se apesadumbraran de tener que gastar tinta y papel.

El avaro, enemigo de Dios y de la sociedad, en justa compensacion llega á ser verdugo de sí mismo. Las privaciones de toda suerte que se impone, los temores continuos que le asaltan, las visiones de su imaginacion enferma, le hacen experimentar frecuentes y crueles desvelos, que pronto le dejan la cara pálida, resecan sus facciones, y mas adelante producen el enflaquecimiento general del cuerpo. En un período mas avanzado vese terminar esta passion por la melancolía, la locura, y á veces en algun raro caso por el suicidio.

Desprecio.



El *desprecio* es un afecto de aversion que suscitan las calidades inútiles y vituperables que observamos en ciertas personas ó cosas. Viene á ser el efecto del orgullo respecto de los demás, pues desde el momento que el hombre ha dado en la locura de juzgarse superior á los otros, esta misma alteracion de ideas le obliga á mirar con desden á los demás hombres.

Muchas veces va acompañado el desprecio del odio á la cosa despreciada; aunque tambien puede despreciarse una imperfeccion que se advierte en otro, sin que escite nuestro odio, y sucede siempre que esta mala calidad no puede ser perjudicial á nosotros, ni á las personas que amamos.

El desprecio se escita y manifiesta por medio de las comparaciones que hace el hombre orgulloso ú otros en su presencia, ensalzando las prendas en que funda su vanidad el orgulloso , y comparándolas con las de los demás á quienes se procura al mismo tiempo deprimir; de lo que resulta por precision el desprecio de estos últimos.

El accionado del desprecio es la hinchazon del orgullo, y la única diferencia que hay entre estos dos sentimientos se reduce , á que el orgullo está mas ocupado de las perfecciones personales, y el desprecio de las imperfecciones ajenas.

Las demás señales del desprecio son volver el cuerpo y presentarse de lado , mirar rápidamente con fiereza y algunas veces con negligencia por encima del hombro , como si el objeto no fuera digno de un exámen mas atento y serio. Otras veces volvemos la cabeza á la parte opuesta , y de pronto le echamos una mirada desdeñosa.

Muchas veces sucede que se agrega al desprecio la espresion del disgusto , y entonces retiramos la nariz , y levantamos algun tanto el labio superior.

Cuando el que se desprecia parece que tiene una idea mas ventajosa de sí mismo , y se quiere oponer con firmeza á nuestro juicio, le medimos mirándole de arriba abajo, inclinando la cabeza un poco de lado , como si apenas hubiésemos de ver su peque-

ñez: elevamos nuestras espaldas manifestando con una risa desdeñosa y compasiva el contraste que observamos entre nuestra grandeza imaginaria, y su pequeñez real. A veces contestamos á las preguntas que se nos hacen, sin volver la vista al objeto.

Una de las espresiones mas sensibles del desprecio, es no atender al interlocutor, tratar con indiferencia su persona, sus acciones, sus pasiones; ya quedándonos en una perfecta tranquilidad, ya divirtiéndonos en pequeñas ocupaciones, de modo que se le quiera hacer creer que hemos olvidado su persona y lo que le interesa, hasta el extremo de no acordarnos de su presencia.

Por esta razon vemos el grande efecto que produce en la escena cuando un actor continua tranquilamente en sus ocupaciones, ya hojeando un libro, ya tomando tabaco con cierta indiferencia, ya ajustando el vestido, ya tarareando una cancion; al paso que su interlocutor enfurecido se desespera hablando.

Cuando los objetos que escitan nuestro desprecio son cosas inanimadas, aunque estas solo se suelen despreciar por la relacion que tienen con ciertas personas, espresamos el poco interés que nos inspiran con el ademan de quererlas arrojar lejos de nosotros, aplicando figuradamente estas espresiones á los objetos morales, á las ideas, á los sentimientos, etc.

Ambicion. Emulacion.



La *ambicion* es un violento y continuo deseo de elevarse sobre los demás, aunque sea sobre sus ruinas. Es una sed inmoderada de gloria, de dominacion, de grandezas y de honores, y finalmente de riquezas. Algunos no tienen mas que una de estas especies de ambicion; á otros los devoran las cuatro especies al mismo tiempo.

Derívase la palabra ambicion del verbo latino *ambire*, que significa, ir al rededor, solicitar. Los Romanos llamaban con propiedad *ambitiosi*, ambiciosos, á los que aspiraban á los cargos públicos, porque iban al rededor de la asamblea, mendigando votos.

No debe confundirse la ambicion , con la noble emulacion que conduce á la gloria por medio del deber.

Segun Duclós, la ambicion y la emulacion se diferencian entre sí, en que la noble emulacion consiste en distinguirse entre sus iguales y en buscar su bienestar ; al paso que la ambicion es un deseo inmoderado de alcanzar destinos superiores al talento del ambicioso. La ambicion es un crímen, y la emulacion es una virtud. (*V. lo que decimos en el artículo Envidia*).

El ambicioso , como dice Massillon, de nada sabe gozar , ni de su gloria , por que la halla oscura ; ni de los puestos que ocupa, porque pretende subir á otros mas elevados ; ni de su prosperidad, por que se consume en medio de su abundancia ; ni de los homenajes que se le tributan, porque se hallan acibarados por los que él mismo tiene que rendir ; ni de su favor, porque se le hace amargo el tenerlo que partir con sus competidores ; ni de su reposo, porque va haciéndose desgraciado á medida que tiene que vivir mas tranquilo , etc., etc.

Raras veces se hermana la ambicion con la prudencia. El ambicioso parece que no tiene sentidos , sino para alcanzar el objeto de sus deseos.

El hombre sujeto á esta pasion tarda poco en adquirir un color pálido ; aproxímanse sus cejas, hún-

dense sus ojos en las órbitas; su mirar se vuelve inquieto y receloso; sus pómulos salientes; escávanse sus sienas, y sus cabellos ó bien se caen, ó bien se ponen canos antes de tiempo. Devorado el ambicioso por una actividad incansable, está casi siempre ahogándose, como si acabase de fatigarse subiendo una montaña: aun la misma esperanza lejos de dilatar suavemente su corazón, le hace experimentar dolorosas palpitaciones, y un cruel desvelo, etc. El término de esta pasión suele ser la melancolía.

La ambicion es una fiebre tenaz cuya marcha insidiosa, y cuyos paroxismos irregulares dan la muerte en medio de la esperanza.

Desconfianza.



Es el temor de que nos ofendan los defectos de nuestros semejantes, ó en cierta manera, la duda que tenemos acerca las buenas cualidades de la persona con quien estamos relacionados.

El hombre desconfiado duda de la veracidad de aquellas personas sobre las cuales recaen sus sospechas ; así es que examina detenidamente sus palabras y sus acciones , á las cuales procura dar siempre una siniestra interpretacion , manifestando y aun exagerando los motivos reales ó imaginarios que pueda tener sobre quien recae su desconfianza , para obrar de aquella manera.

Se manifiesta la desconfianza , hablando al que se

cree la ha merecido , con un cierto aire reservado. Segun sea la especie de desconfianza y el carácter de la persona de quien se desconfia , se le habla desde alguna distancia , sin arrimarse mucho á su persona , observando con cierto disimulo todos sus movimientos , principalmente los de las manos y los de su semblante.

A este es á donde mira especialmente el desconfiado con frecuencia, queriendo leer en él , y encontrar las señales ciertas de la infidelidad de la esposa delincuente, de la traicion del amigo desleal , etc.

Algunas veces el hombre desconfiado se esfuerza á hablar con una fingida amabilidad , y otras lo hace con cierta especie de burla ó alegría irónica, acercando el rostro al de la persona de quien desconfia, inclinándosele al oido , y mirándole muchas veces sin pestañear , como si quisiera desentrañar lo que pasa en su alma.

Con estos y otros movimientos análogos, manifiesta el hombre desconfiado la agitacion. en que se halla su alma , al través de la calma y confianza que á veces se empeña en aparentar , y que desconoce su corazon.

Admiracion.



En los diseños de la *admiracion* por Le-Brun se observa , que la boca y los ojos se abren , las cejas estan algo levantadas y los brazos algun tanto apartados del cuerpo , los cuales , pasado el primer instante de la admiracion , caen suavemente y se unen al cuerpo : este y las facciones del rostro estan sin movimiento ; á todo lo cual debe añadirse la dilatacion del pecho.

Algunas veces en la admiracion de lo sublime, la cabeza está un poco caida atrás, el ojo abierto, la vista levantada, la cara se endereza toda ; bien que los pies, las manos y las facciones del rostro estan quietas , y si se mueve alguna mano no se dirige hácia adelante , sino arriba.

Si admiramos fuerzas corporales extraordinarias, sucede entonces que un cierto movimiento interior y de inquietud, agita en nuestro cuerpo las fuerzas que son análogas; así es que movemos los brazos, apretamos los puños, y en una palabra, hacemos como que nos ensayáramos á poner en movimiento las mismas fuerzas que admiramos.

Alegría. Risa.



La *alegría* es un movimiento expansivo, es decir que cuando el alma se halla dominada de ella, todos los sentidos se dilatan, se respira con mas libertad, y hasta los brazos y las manos se quieren apartar del cuerpo, para dejarle disfrutar de toda su libertad.

La alegría, dice Makensie, es el sosten de la salud y el contraveneno de las enfermedades. La alegría, como espresa Hipócrates, es favorable á todas las dolencias. Galeno y otros muchos aseguran haber visto muchísimos enfermos que debian su curacion mas bien á su humor jovial, que al uso de los medicamentos. Sin embargo, una alegría demasia-

do súbita, y la risa inmoderada, pueden ocasionar los mas funestos resultados.

Algunos dividen la risa, en risa de alegría, risa de amor, risa irónica, risa sarcástica, risa de ira, risa de desprecio, risa de compasion, risa de venganza, risa de hastío; porque en todas las diferentes ú opuestas afecciones del corazon solemos reir muchas veces.

En el accionado que produce la alegría en un hombre placentero ó de un carácter predispuesto á recibir y á dejarse dominar de una sensacion agradable, se advierte que su rostro está abierto y franco en todas sus partes, la frente unida y serena, los ojos elocuentes despiden el resplandor mas puro, y en la boca se notan unos ciertos rasgos de amabilidad. Los brazos y las manos estan separadas del cuerpo, el paso es vivo, y la ligereza, la armonia y la gracia reinan en los movimientos de todos los músculos: en una palabra, todos los fenómenos de la alegría se presentan con señales amables, graciosas y bellas, y estos caracteres en tanto son mas hermosos, en cuanto sean mas agradables, mas graciosas y bellas las sensaciones que percibe el alma.

La alegría del orgulloso que ve el éxito de los grandes proyectos de su ambicion, marchita su rostro, y solo conserva facilidad y soltura en los movimientos de todos los músculos; mas cuando ideas

grandes, elevadas ó vastas ocupan su alma, se rebaja algun tanto el carácter de su sentimiento. Entonces se observará en él no tanto una gloria pura, cuanto una mezcla de alegría y de orgullo.

La alegría del amante cuya alma se deleita en pensar y recordar ideas bellas, dulces y amables, se manifestará al contrario, bajo el carácter de una alegría franca y completa.

Ultimamente, la espresion de la alegría tiene sus grados como el sentimiento, y los efectos de una alegría suma, pueden producir y han producido los mismos funestos resultados que el dolor ó sentimiento mas intenso.

Chillon en Lacedemonia murió de repente abrazando á su hijo que acababa de ganar el premio de los juegos olímpicos. Dos matronas romanas al ver á sus dos hijos de vuelta de las batallas de Trasymena y de Cannas, murieron instantáneamente de gozo. Marco Juvencio Thalna, al saber que le habian decretado los honores del triunfo por la conquista de la Isla de Córcega, cayó muerto de alegría delante del altar en que sacrificaba en accion de gracias. El famoso Fouquet murió al decirle que Luis XIV le habia vuelto la libertad. La sobrina de Leibnitz al encontrar sesenta mil ducados bajo la cama de su tío que acababa de espirar, quedó yerta en el mismo acto.

Las acciones á que suele entregarse siempre el hombre dominado por la alegría, son las que producen impresiones vivas en todos los sentidos, como por ejemplo la risa, el canto, las palmadas, el baile y un deseo de comunicarse á los demás, á quienes procura interesar en su feliz suerte, por medio de abrazos, de regalos, de protestas de amistad y de caricias. Estas se prodigan principalmente á todos aquellos de quienes se aguarda la mas viva é íntima simpatía por su particular inclinacion, por la conformidad de su situacion ó por la plena participacion de una suma felicidad.

Si estas señales siguen en mayor incremento, pierden entonces toda su gracia, y esto sucede en el momento en que la alegría es demasiado ruidosa, y cuando degenera en una petulancia de muecas, y transforma los movimientos dulces y fáciles del cuerpo, en saltos y cabriolas de saltimbanqui.

Los hombres que se han espuesto á unos mismos peligros é infortunios, se abrazan y derraman lágrimas de alegría al verse libres del peligro.

Todo el mundo sabe de que modo se rie, aunque no sepan todos moderar las carcajadas. Si el actor no tiene su rostro dispuesto á la risa, no conseguirá seguramente disponerlo. Ya observó Descartes que muchas personas tienen cuando lloran, la misma fisonomía que otras cuando rien. Hay algunos hombres

que no pueden mudar los gestos del rostro, sin presentarnos el asqueroso aspecto que ofrece una boca abierta , sin labio superior , porque este se contrae y no parece ; y no es menos fastidiosa la de ciertos viejos.

Por esta razon los actores deben estudiar no solo los efectos de las pasiones , sino tambien los movimientos que obligan á hacer á su rostro, para conocer cuales son los que al espresarlas les desfiguran , á fin de procurar corregirlos.

El grado de la risa involuntaria tiene su expresion particular, segun dice Watelet, especialmente cuando llega á una especie de convulsion , que entonces se hinchan las venas, se levantan las manos cerrando los puños , y luego se llevan á las caderas y se apoyan en ellas. Los pies insisten fuertemente en el suelo para resistir mas bien el impulso de los músculos; la cabeza se eleva hácia la espalda; el pecho se levanta , y en fin , si continua mucho la risa, se aproxima al dolor.

En la risa desmesurada se elevan las cejas por el lado de las sienas , y se abaten por el opuesto; los ojos casi se cierran , pero se levantan un poco hácia los ángulos esternos; por consiguiente las mejillas se encogen y se hinchan , las narices se abren , las lágrimas se asoman , efecto de la general contraccion , y el rostro se enciende y se anima mucho mas.

Ternura.



La *ternura* es la parte de la espresion que sin duda exige mas suavidad y finura. Es preciso tener cuidado de no emplearla fuera de tiempo, y no creer como algunos actores, que cuando desempeñan un papel tierno estan obligados á enternecerse sin cesar, declamando siempre en un tono lloron y sentimental. Si en semejante papel hay momentos de tranquilidad ó de alegría, porque raras veces acontece que siempre se haya de espresar un mismo sentimiento, seria ridiculo á la verdad hacerlo continuamente en un tono lloron.

Cuando la situacion del personaje que representa un actor obliga á tomar un tono compasivo, es

menester averiguar y observar bien que especie de ternura es la que se debe pintar. La ternura de una madre por un hijo que idolatra, la de un amante por su querida, la de un criado fiel por su amo, son todas diferentes, y tiene cada una un tinte propio y carácter distintivo, y su modo particular de expresarse. Así pues el actor debe tener un conocimiento delicado para saber distinguir esta diferencia de sentimientos, y conocer los varios modos de saber expresarlos, averiguando su causa y su origen.

Unas veces puede nacer este enternecimiento de miedo por el objeto que se ama, ó de la inquietud de perderle, ó bien de la pena de verse separado de él; otras veces es hijo de la desesperacion de no poder agradarle, ó de la piedad ó compasion que puede escitar su triste situacion.

Tambien puede ser producido el enternecimiento por los remordimientos de un amor ilegítimo, por la cólera de un exceso de confianza y por otras mil causas que deben buscarse, para dar á la expresion el tipo que segun aquellas le corresponda.

La ternura, en particular la que tiene por origen el amor, escluye toda especie de fuerza y violencia en la voz y en el accionado, la cual no solo les es contraria, sino que destruye el carácter dulce de esta pasion.

Devocion.



La oracion que, como dice Chateaubriand vuelve la afliccion menos dolorosa , y la alegría mas pura , mezcla con la una cierto no sé que fortificante y suave , y con la otra un aroma celestial.

Quando un hombre devoto se esfuerza á unirse intimamente con la Divinidad , con su gesto y movimientos espresa aquel recogimiento y separacion absoluta de las cosas terrenales que precede siempre á los primeros fervores de un alma devota.

Dirige al cielo una mirada espresiva , pero respetuosa. Baja la vista luego y la cabeza, anonadándose en lo posible delante de la Divinidad que va á invocar. Junta sus manos y las recoge sobre la parte supe-

rior de su pecho ; los codos se separan del cuerpo con la energía proporcionada á la fuerza y al fervor de la devocion ; inclina algun tanto la cabeza á la parte del corazon , y la niña de los ojos dirigida al cielo, se oculta debajo del párpado, no dejando apenas ver lo demás del globo del ojo.

Tranquilidad. Actividad.



Un hombre en el estado de *tranquilidad*, que en cierta manera podemos llamar de inercia, impelido por alguna cosa á cambiar de estado ó á desplegar su *actividad* exterior, indicará antes que esta se manifieste, su intencion sobre el modo de desplegarla. Cuidará, por decirlo así, de cada tiempo separado de esta manifestacion progresiva hasta el fin. Tendrá las manos, los brazos, los pies, finalmente todo el cuerpo, pronto á obedecer á la primera señal del alma.

La actitud mas distante de la actividad para un cuerpo sentado, es apoyarle medio echado hácia atrás, tener los brazos plegados, echar una rodilla

sobre la otra, ó retirar los pies atrás cruzando las piernas. El último tiempo de la actitud tranquila y mas inmediato á la próxima actividad, es enderezar el cuerpo, colocar en una postura mas recta los pies separados y afirmados en tierra, poner las manos separadas sobre las rodillas y disponer con estos preparativos el cuerpo á que pueda levantarse y entrar inmediatamente en accion.

Si el motivo de la accion se descubre sucesivamente, los preparativos seguirán la misma progression: por ejemplo, las piernas cruzadas y los pies retirados atrás, se moverán hácia adelante, se separarán enteramente, y se pondrán en su lugar con firmeza; despues se desplegarán los brazos, etc. Esto se verificará tambien aun cuando ningun objeto exterior provoque á la actividad, cuando se trate solo de considerar con atencion y reconocer un objeto, ó cuando nos vengan ideas nuevas é interesantes. Entonces se vuelve uno hácia el que habla, se acerca al objeto que interesa examinar, poniendo mas ó menos el cuerpo en un estado que anuncie la voluntad y disposicion de entrar en accion.

Estos movimientos, que verifica el cuerpo progresivamente siguiendo ú obediendo á las varias sensaciones que va recibiendo el alma, debe conocerlos el actor; no para ejecutarlos con la misma exactitud y uniformidad que un recluta efectua las

evoluciones y movimientos que se le enseñan, y cuyo interés y razon ignora ; sino como un artista ó profesor inteligente que conoce la causa y el efecto que bien manejados pueden producir.

Enfermedades.



Como que influyen extraordinariamente las *enfermedades* sobre nuestro carácter, es menester que el actor estudie y conozca esas influencias, para tener en consideracion y espresar sus modificaciones cuando se ofrezca.

Por ejemplo, en los individuos llamados linfáticos, las enfermedades revisten un carácter de languidez muy notable. El efecto casi constante de las enfermedades crónicas, es volver el carácter inquieto, sombrio é irascible. Hacia la terminacion de las enfermedades agudas, el hombre disimulado revela á veces su secreto, el que aparentaba impiedad se vuelve devoto y hasta supersticioso, y en ciertos casos el

avaro se decide á confiar á ajenas manos las llaves de su gaveta.

Algunos sujetos , particularmente los nervio-biliosos, conservan todavía despues de largos padecimientos toda la brillantez de su imaginacion; solo que sus palabras son menos acres , y sus racionios algo melancólicos. En los mas de los enfermos la imaginacion se vuelve pesada , y la memoria se debilita ó pierde , particularmente en ciertas afecciones cerebrales.

Las mujeres histéricas se hallan generalmente dispuestas á la impaciencia y al amor; y desarrollan algunas durante sus ataques , un talento y una elocuencia sorprendentes.

Los paralíticos se inmutan con facilidad por cualquier friolera , y suelen tener el ojo lacrimoso. Los reumáticos, hidrónicos y gotosos son en general intratables: la menor contrariedad , el mas leve movimiento comunicado á su cama ó sillón , es suficiente para determinar un arrebato de cólera.

Las personas afectadas de los intestinos y de sus partes anexas , son particularmente víctimas de un profundo mal humor , de una tristeza , de una melancolía y de continuos terrores; y el mismo mal humor les inclina al odio y á la venganza. Estan continuamente hablando y exagerando sus males y confian poco en su curacion , como que algunos dominados

por una sombría desesperacion, han llegado á suicidarse.

Al contrario el tísico no siente mas que una inquietud vaga , pronto desvanecida por sus ilusiones , por sus esperanzas y por sus proyectos , tanto mas exagerados , cuanto mas cercano está el término de su existencia. Inconstante en sus gustos y en sus afectos , desea variar de localidad , de vestidos , de enfermeros , de médico. A veces se le ve cobrar suma aficion á quien apenas conoce , y aborrecer á otras personas á las que debe mas cariño.

En algunas enfermedades graves de corazon , los enfermos estan de continuo agitados por miedo de la muerte ; en otras la desean ; mientras que el tísico sostenido por la esperanza , baja con esta al sepulcro.

Un desórden mas ó menos grave en la inteligencia , es harto comunmente la triste suerte de los enfermos de imaginacion ardorosa y talento cultivado , como los poetas , literatos y artistas. Un autor antiguo decia : *Nullum magnum ingenium sine mixtum dementiæ* : y en realidad un gran talento es una predisposicion á la sobreexcitacion del cerebro , y por otra parte raras veces , como dice Descuret , se llega á ser hombre grande , sin haber tenido por mucho tiempo una idea fija.

Del sufrimiento en general.



El *sufrimiento* es la inquietud activa que se manifiesta con la tension de los músculos. Es una lucha interior del alma con la sensacion dolorosa, y un esfuerzo para vencerla y libertarse de ella.

Los gestos y los movimientos del sufrimiento descubren la inquietud y el combate interior del alma, con el sentimiento doloroso del mal. El hombre que sufre no está abatido como el melancólico. Oprimido, experimenta angustias: los ángulos de las cejas se levantan hasta en medio de la frente arrugada, y como que se van á unir con el cerebro turbado y agitado con una fuerte tension. Todos los músculos de la cabeza estan en movimiento; los ojos llenos

de fuego, pero vago y vacilante; el pecho se levanta rápidamente y con violencia; el paso es apresurado y pesado, y todo el cuerpo se estira y se contorna como si hubiese de resistir un asalto general.

La cabeza caída detrás se vuelve de un lado como suplicando al cielo; las espaldas se levantan con una violenta contracción, y todos los músculos de los brazos y de los pies se embaran. Las manos cerradas con fuerza se abren, y muchas veces se vuelven separándose de delante del cuerpo, ó están pendientes hácia la tierra, con los dedos enlazados estrechamente.

El infeliz atormentado con una idea insoportable, busca toda clase de distracciones para libertarse de ella. Su andar es tan vago é incierto como su vista, variando continuamente sus actitudes, vuelve siempre á fregarse la frente, como si quisiera borrar de su memoria hasta la menor señal del pensamiento que le importuna.

Cuando las lágrimas inundan su rostro, se ve que no son lágrimas llenas las que vierten los ojos del hombre que sufre ó no puede saciar su cólera; tampoco son taciturnas como las de la melancolía que caen por sí mismas de los vasos llenos y relajados; y sí un torrente que rompe con fuerza de las glándulas lacrimales por una emoción visible de toda la máquina, y por las convulsiones de todos los músculos del rostro.

Como el sufrimiento es tan activo é inquieto por su naturaleza, es fácil conocer que el hombre que sufre en sus ataques medianamente fuertes, debe entregarse á todos los movimientos indeterminados, y que agitándose hácia todas partes, unas veces tomará direcciones irregulares, y otras atormentado por una congoja secreta errará sin saber adonde.

El individuo que sufre se parece á un enfermo que experimentando inquietudes en todas las situaciones, siempre espera hallar otra mas cómoda; pero que volviéndose de un lado y otro, la busca siempre sin hallarla jamás.

Cuando el sufrimiento llega á ser desesperacion, entonces estos movimientos irregulares causados por una congoja interior, vienen á ser violentos, y en este estado se entrega á los mayores transportes y escesos.

Melancolía.



Nombre compuesto de dos voces griegas que significan *negro* y *bilis*; porque antiguamente se creía que era ocasionada esta enfermedad por la modificación de la bilis, que se volvía espesa y negra.

El abatimiento ó la *melancolía* es un afecto débil y pasivo, es una relajación total de las fuerzas, una resignación muda y tranquila, sin resistencia á la causa ni al sentimiento mismo del mal. La causa de este ó es superior, ó no se puede rechazar; así es que no se quiere, ó por mejor decir no se puede pensar en la venganza, porque el sentimiento del mal ya cansó nuestra resistencia y debilitó nuestras fuerzas, y por consiguiente perdió su violencia.

La insensibilidad es uno de los caracteres mas decididos de la melancolía. Cuando el mal que nos aflige es de consideracion y superior á nuestras fuerzas , produce en nosotros la tristeza , de la cual se pasa al abatimiento , bien que este tránsito se hace por gradaciones distintas , segun sea la naturaleza del mal que nos entristece. La esposa que acaba de perder á su esposo , el amante que se ve para siempre separado de su querida , la madre á quien arrebataron su hijo único , experimentan en el primer momento una especie de atolondramiento ó confusion , efecto de la multitud de ideas que se van acumulando en su imaginacion , las cuales llegan á embotar , digámoslo así , la misma sensibilidad , sin embargo de lo vivo de la pena que les aflige , ó quizá tal vez por efecto de la misma intensidad de la pena.

Menos confuso su espíritu en el segundo grado , se abandona , ó se ve dominado por una especie de furor frenético , hasta que fatigada la naturaleza por los transportes de esta pasion , y convencido el paciente de la nulidad de sus deseos é inutilidad de sus esfuerzos , cae en el abatimiento y en la melancolía.

Cuando esta es muy profunda , se entrega á ideas sombrías , mira con indiferencia todo lo que le rodea , no cuida de las acciones , ni de las palabras de otro , y no hay objeto alguno que le pueda obligar á levantar su vista fija en la tierra.

El principio de la inmovilidad é insensibilidad , que se manifiesta cuando la melancolía llega al sumo grado, se anuncia ya desde el principio con una cierta frialdad. Todo se abate en el hombre triste. La cabeza débil cae del lado del corazon; todas las juntas de la espina dorsal, del cuello, de los brazos, de los dedos, de las rodillas, estan como relajadas. Cesa la agitacion, lo mismo que los suspiros y las lágrimas. Las manos unas veces enlazadas, y otras abandonadas al movimiento de los brazos, caen sin fuerza. Las mejillas estan sin color, la voz apagada y los ojos dirigidos unas veces al cielo, como implorando su proteccion, otras hácia el objeto que causa la tristeza, ó si está ausente, hácia el paraje por donde desaparecieron aquellos caros objetos, ó bien á la tierra, hácia la que inclina todo el cuerpo, como lo notó Horacio.

El movimiento de todos los músculos es lento, sin fuerza y sin vida; el paso es tan embarazoso, como que parece trae grillos el melancólico. Todas las expresiones de los demás sentimientos, y principalmente los simpáticos, pierden su viveza; cesa el deseo de agradar, con el desprecio con que se miran los objetos inmediatos, y por la misma razon no cuida del vestido, ni de otras cosas interesantes. Y si á esto se añade la palidez de las mejillas, la cabeza sostenida á la altura de la frente, los ojos abier-

tos en esta actitud por los dedos, el amor á la soledad, la boca abierta, la respiracion lenta y entrecortada de tiempo en tiempo, con profundos suspiros, se podrá formar una imágen exacta de la melancolía y representarse con exactitud (31).

Ceguera, sordera, mudéz.



La *ceguera*, la *sordera* y la *mudéz*, principalmente cuando son de nacimiento, constituyen caracteres particulares propios de estas enfermedades, que debe conocer el actor para tenerlos presentes cuando deba representarlos.

Examinad, dice el autor de la Medicina de las pasiones, á esos ciegos jóvenes con la frente ya severa, con la fisonomía muda é impasible: mirad cuan lentos, cuan raros y cuan poco graciosos son sus gestos; mirad con cuanto temor y perplejidad se mueven. Sus brazos siempre adelantados hácia los obstáculos que suponen hallar delante de sí, les dan una actitud embarazada é incompatible con la marcha ó carrera.

En el juego , lo mismo que en el estudio , es bastante comun sorprenderles completamente inmóviles ; diríase que es uno de aquellos mármoles con el cual el cincel del escultor personificó el Reposo.

Por el contrario , mirad á esos sorprendentes sordo-mudos , cuyos dedos parlantes han llegado á traducir el pensamiento con tanta exactitud como rapidez ; qué vivacidad á la vez , y cuánta atencion en el mirar ! ; cuánta movilidad en las facciones y sobre todo en la boca ! ; qué petulancia en sus juegos y hasta en sus mínimos movimientos ! parece que la agitacion sea su estado habitual.

Susceptibles los ciegos de sentimientos religiosos , de rubor y de humanidad , son además profundamente agradecidos ; pero es preciso que tenga presente el actor al remedarlos , que sus emociones son mudas , y que solo se pintan con una leve rubicundez , apenas perceptible en su fisonomía severa y casi inalterable.

La gratitud mucho mas viva , pero mas fugaz de los sordo-mudos , se ostenta instantaneamente en su rostro expresivo . En ellos sobre todo se realiza aquello de que , el rostro es el espejo del alma.

Los ciegos , lo mismo que los sordo-mudos suelen mostrar mucha desconfianza , una voluntad tenaz , un gran fondo de orgullo , y por consiguiente una susceptibilidad muy irritable ; pero estos últimos

movimientos pasan velozmente en el ciego, cuyo corazón conoce poco el odio y la venganza; al paso que se ha observado que el sordo-mudo ofendido, suele guardar el rencor por mucho tiempo, aun despues de haberse desahogado con su enemigo.

Son en general los ciegos mas calmosos, mas amigos de la rectitud y de la equidad, al paso que no siempre se observa lo mismo en los sordo-mudos: parece, dice el autor citado, que los unos viven mas por la inteligencia, y los otros por el sentimiento.

Los ciegos estan dotados de buena memoria, de amor al órden y de una atencion suma, calidades que contribuyen mucho á la superioridad de su juicio, y que les hace muy superiores en esta parte no solo á los sordo-mudos, sino aun á muchos de los que tienen vista.

He aquí como se esplica un célebre sordo-mudo citado por Descuret, parangonando los infelices de su estado con los ciegos. « En vano revolotea en torno de los labios del ciego la sonrisa, en vano brilla el encarnado de sus mejillas; el sentimiento va á sepultarse en el silencio de aquella fisonomía. Todo presenta en él la triste imágen de la tumba; su existencia se halla envuelta en eternas tinieblas; ni un rayo de luz puede atravesar aquellos párpados embotados. Es una víctima infeliz á quien la muerte

acompaña en medio de los vivientes , y aun en medio de los mas intensos resplandores.

« El sordo-mudo al contrario , disfruta como todos los hombres del brillo de los cielos , de los matices de las flores , de las nuevas riquezas de la campiña , y de lo que constituye en fin el embeleso de la naturaleza y de la vida. En él se ve el pensamiento como en un cristal transparente ; su fisonomía no es solo parlante , sino que lleva además estampado el sello de la dignidad humana. Su actitud es la de la independencia ; sus ojos son el sentimiento en toda su delicadeza , en toda su energía , y hasta con mayor vivacidad que en el hombre que habla : es en fin el alma descubierta , desnuda , porque nosotros ignoramos el arte de disimular y disfrazar ; en vano procuramos instruirnos porque la naturaleza primitiva se mantiene mas tenaz en nosotros que en los que hablan. ¿ Qué vista tendrá nunca bastante penetracion para descubrir en nosotros al primer aspecto ; la enfermedad que padecemos ? etc. »

Locura.

Para que el actor pueda desempeñar con verdad los papelés en los cuales se supone que el personaje que representa ha sufrido un principio ó total enagenación mental, es menester que tenga en consideracion y medite antes de ejecutarlos, las filosóficas observaciones que hacen varios autores, y en especial el de la Medicina de las pasiones.

El exámen práctico y filosófico de las actitudes y maneras particulares de algunos de los infelices atacados de la locura, es indispensable que le haga tambien el actor que desee desempeñar con exactitud y naturalidad los arrebatos de estos desgraciados.

Una prueba de la analogía que hay entre las pa-

siones y la locura , dice el autor citado, es que si las pasiones llegan á producir un desarreglo completo y permanente de la razon , este desarreglo conserva de tal suerte el sello de su origen , como que parece no ser mas que una continuacion del acceso de la pasion primitiva.

Así es que el actor ha de tener presente que la locura producida por el miedo y el temor, va acompañada del terror pánico continuo, y que cuando la cólera pasa al estado de enagenacion mental persistente , presenta generalmente hablando el carácter de la manía con furor. De ahí es que vemos como la ambicion puebla los establecimientos destinados á los locos, de creidos millonarios, de ministros, de príncipes, de reyes, de emperadores ; al paso que el orgullo y la vanidad producen locos filósofos, locos poetas ú oradores que se imaginan cautivar los entendimientos y ser los únicos que tienen razon entre todos los hombres.

Borrachera.



La *embriaguez*, dice Plutarco, habita en compañía de la locura y del furor. Séneca llama locura voluntaria á la borrachera.

Dícese vulgarmente de un bebedor que está alegre, chispado, alumbrado, embriagado, emborrachado, borracho como una sopa, etc. segun la embriaguez se halla en un grado mas ó menos adelantado.

El borracho se presenta rudo y torpe; su modo de andar pesado y embarazoso; en su rostro requemado y cobrizo aparecen algunas vegetaciones; su nariz, sobre todo está encarnada y granugienta; sus ojos lánguidos y marchitos, sus labios entumecidos,

colgantes y agitados por un temblor continuo. La piel ha perdido su color, se ha vuelto de un amarillo particular, está floja y cubierta de arrugas prematuras.

Los movimientos del borracho son inciertos y vacilantes á causa del temblor que le coge, particularmente por las mañanas y por la noche. En él la memoria se halla en parte destruida, el juicio abolido; las percepciones obscuras y confusas no le permiten recoger sus ideas. La cabeza vergonzosamente inclinada hácia el suelo, parece denotar la abyeccion y el embrutecimiento del borracho. Indiferente á todo lo que no es bebida, come poco, descuida el aseo en el vestir, ó bien se cubre de sucios y asquerosos harapos.

« En un festín se nota, dice Descuret, que los primeros vasos hacen renacer un suave calor, la cara se desarruga, las facciones se animan, la alegría, los chistes provocan la conversacion; los convidados se hallan en una escitacion ligera y deliciosa. Mas adelante cuando nuevas libaciones han sucedido á las primeras, á medida que se apuran las copas, la imaginacion se vuelve mas viva, mas petulante.

« Entonces los brindis, las bombas, las canciones, las ideas ingeniosas, las ocurrencias saladas se suceden con rapidez. El amante medroso halla en sí bastante osadía para aventurar palabras amorosas, y la

mujer púdica las escucha con menos enojo; la amistad parece pronta á arraigarse en las personas desconocidas juntadas en un salon por la mano del placer: los comensales se vuelven confiados, comunicativos; en todas partes resuena la verdad pura y neta, y hasta el hombre circunspecto deja escapar su secreto. Pronto crece la sensibilidad; se ofrecen fácilmente sacrificios, y se alarga el bolsillo al necesitado.

« En aquellos momentos el camino de la vida no parece ya con sus zarzas y espinas; es un prado esmaltado de bellisimas flores: nadie ve, nadie sueña mas que felicidades, y entonces es cuando el bebedor se dice: ¡yo soy el rey de la tierra!

« Pero á medida que se apuran mas copas, éntrales á los convidados mas ardiente sed; los vasos chocan entre sí con mas ruido; el vino no es degustado, sino deglutido, sin que los catadores hayan siquiera distinguido su sabor.

« Poco á poco se embotan los sentidos, la cabeza se vuelve pesada, el rostro encendido; los ojos marchitos y sin espresion, se mantienen medio cerrados; la lengua se vuelve torpe; los movimientos de los labios son dificiles; se quiere hablar y se balbucea; todo el mundo toma la palabra á la vez; las voces se confunden mezcladas con el ruido de los vasos; se grita, se aulla para conseguir que á uno le es-

cuchen; se traban querellas, y no pocas veces coronan la orgía sangrientas pendencias.

« Al propio tiempo ha desaparecido toda circunspeccion: tal era decente que se muestra ya descarado y libertino; el pusilámine se vuelve insolente y el hombre pacífico entra en accesos de furor; se quiere coger con la mano lo que está á veinte pasos de distancia; el vaso que se lleva á la boca desliza de las manos y se rompe; el hombre quiere levantarse, y las piernas le flaquean, vacila y cae rodando debajo de la mesa: un sueño aplomado, una torpeza general se apodera entonces del hombre borracho en el último grado. »

« Se ha dicho que en los países cálidos la embriaguez hace caer al hombre en frenesí, y que en los países frios le vuelve estúpido; pero en esto influye también la constitucion del individuo, la cantidad de bebida y la naturaleza de esta. »

Estas observaciones y el orden gradual que sigue la borrachera desde el primero y mas sencillo síntoma, hasta el grado mas exaltado de esta pasion, vicio ó enfermedad, pueden ser de mucha utilidad al actor para representarla con inteligencia cuando convenga.

Pereza.



Derívase la palabra *pereza* de otra griega que significa flojedad, debilidad. La pereza es una habitual inclinación á permanecer en inacción, y una complacencia en permanecer en ella.

La actividad y la diligencia, dice un célebre escritor, hacen mayores adquisiciones y de mas larga duración que el valor; al paso que la pereza ha destruido mas naciones que la espada.

« De todos nuestros defectos, dice La-Rochefoucauld, la pereza es el que estamos mas dispuestos á reconocer; nos figuramos que no es un óbice para tener todas las demás virtudes agradables, y que sin destruirlas enteramente, se limita á suspender sus funciones. »

Todo se mueve , todo se agita en el mundo ; todos los cuerpos celestes y terrestres estan ocupados en sus funciones respectivas ; solo el perezoso es el que no cumple con esta ley constante de la naturaleza.

El perezoso se conoce por su aspecto triste , su mirar pesado , su andar dejado , y por la lentitud habitual de todos sus movimientos , por pequeños que sean : el perezoso suda para estar en reposo. El solo instante del dia en que se puede sorprender en él alguna agilidad, es en el momento de acostarse ; entonces verdaderamente se da prisa , en un abrir y cerrar de ojos se desnuda , se tumba y se queda dormido.

Por otra parte , su sueño es largo y profundo ; se despierta lenta y dificilmente ; pasa mucho tiempo en el tocador , y sin embargo le tiene desordenado y casi siempre algo puerco. Es un ser enervado de cuerpo y de espíritu ; un hombre nulo , ó á lo mas mediano. La obesidad suele ser su distintivo.

Nadie es menos sensible al placer que el perezoso.

Riqueza. Pobreza.



Entre las varias situaciones en que puede encontrarse el hombre en la sociedad, y que influyen extraordinariamente en su carácter, el estado de *riqueza* y de *pobreza* son seguramente de los mas marcados, y el actor por consiguiente debe conocer los efectos de cada una de estas situaciones, para sacar todo el partido posible en la representacion de los papeles en que puedan tener influencia.

Las riquezas, como dice un autor distinguido, son el capital sobre el cual se funda la felicidad de esta vida, y por ellas descolla el hombre sobre el comun de los demás hombres, los cuales deben considerarse divididos en tres diferentes grados.

Unos que buscan los placeres y la tranquilidad de la vida y no tienen mas objeto que comer, beber y satisfacer sus pasiones.

Otros que quieren elevarse sobre los demás, y son los que aspiran á cargos y dignidades; y cada una de estas dos clases tienen indispensablemente necesidad de riquezas para la consecucion de sus respectivos objetos.

A la tercera clase pertenecen los que se ocupan de contraer méritos para el otro mundo, y estos tienen tambien necesidad de riquezas hasta cierto punto, para hacer buenas obras con ellas.

He aquí como La Bruyere describe al rico. « Giton tiene la tez fresca, es carilleno y le cuelgan las mejillas; tiene un mirar fijo y seguro, las espaldas anchas, la region estomacal elevada, el andar firme y deliberado, habla con confianza, hace repetir las cosas al que le dirige la palabra, y queda generalmente muy poco satisfecho de lo que se le dice, despliega un ancho pañuelo y se suena con estrépito, escupe muy lejos, y estornuda muy recio, duerme de dia, y duerme de noche y siempre con sueño profundo, en las tertulias ronca.

« En la mesa y en el paseo siempre ocupa mas espacio que otro; cuando pasea con otros siempre ocupa el puesto del medio; cuando él se para páranse sus compañeros; echa á andar y todos andan,

todos se arreglan á su compás; interrumpe, corrige á los que llevan la palabra; pero á él no se le interrumpe, y se le escucha tanto como quiere hablar; su dictámen es siempre el mas atendido, las noticias que él cuenta siempre son creidas.

«Si se sienta le veréis hundirse en la poltrona, cruzar las piernas, fruncir las cejas, calarse el sombrero hasta los ojos ó quitárselo en seguida y descubrir la frente por orgullo y audacia.

«Está debuen humor, rie mucho, es impaciente, presumido, colérico, libertino, politico, misterioso en orden á los asuntos del dia, créese con talento y agudeza. « Es rico. »

Descuret dice que La Bruyere olvidó mencionar otro defecto ó vicio propio del rico en general, á saber, el egoismo de la opulencia, la frialdad con los desgraciados. Con efecto, harto á menudo se ve que la fortuna y el rango matan el corazon: y no es que en tal gerarquía la sensibilidad se estinga, sino que ordinariamente abandona las entrañas, y no se le encuentra mas que en los labios.

Bossuet dice que la posesion de las riquezas aumenta el deseo de atesorar mas: y añade que la pérdida de ellas es mas sensible á los ricos que á los pobres, y el deseo de poseer es mayor en los primeros que en los segundos.

He aquí como La-Bruyere en sus caracteres describe al pobre:

« Fedon tiene los ojos escavados, la tez morena, el cuerpo seco y el rostro flaco, duerme poco, y con sueño muy ligero; está distraído, tiene ensueños, y no obstante su talento, ofrece el aspecto de un estúpido; se olvida de decir lo que sabe, ó de hablar de sucesos que conoce, y si lo hace lo echa á perder; cree hacerse pesado á aquellos á quienes habla; sus narraciones son coftas y frias; no se hace escuchar, nunca hace reir.

« Aplaude y se sonrie al escuchar lo que le dicen los otros, y siempre es del dictámen de estos; corre, vuela para prestarles cualquier servicio; es complaciente, lisonjero, oficioso; es misterioso acerca sus negocios, y á veces miente; es supersticioso, escrupuloso, tímido.

« Camina blanda y ligeramente; parece que teme pisar la tierra; tiene siempre los ojos bajos y no se atreve á mirar á los que pasan; nunca es del número de los que forman círculo para conversar; se pone detrás del que habla, recoge furtivamente lo que se dice; y si le miran, se escurre.

« No ocupa lugar, nunca tiene puesto, va con las espaldas encogidas, y con el sombrero hundido para no ser visto; se repliega y empaqueta en la capa; no hay calle ni galería por embarazada y llena de gente que esté en la cual no encuentre él medio de pasar y escabullirse sin ser sentido. »

« Si le dicen que se siente, apenas toca el borde de la silla ; habla bajo en la conversacion y articula mal ; está libre en punto á negocios ; mal humorado contra el siglo , y medianamente prevenido contra los ministros y el ministerio ; no abre la boca sino para responder ; tose y se suena dentro del sombrero ; casi escupe encima de sí mismo ; y espera á estar solo para estornudar , sin que casi nadie le sienta ; á nadie cuesta saludos ni cumplimientos.

« Es pobre. »

Dice un profundo moralista, que un pobre vergonzoso de su pobreza, seria muy orgulloso si llegase á ser rico.

Juego.



Considerado el vicio del juego como una pasión y una pasión terrible y funesta, bueno es que el actor conozca los rasgos característicos de los jugadores, para tenerlos presentes al haber de representarlos en la escena.

El juego hace perder todas las buenas cualidades que constituyen la moral y la sociabilidad : el príncipe olvida en el juego su dignidad, y la mujer su pudor.

Ví, dice un celebre escritor una especie de hombres que me parecieron del todo diferentes de los demás hombres. Algunas veces en pié, muy amenudo sentados en derredor de una mesa pasaban en

esta situación la mayor parte de la noche. El rayo y el trueno podían cruzarse y retumbar sobre sus cabezas; dos ejércitos hubieran podido combatir á su lado; ni aun el mismo cielo que hubiese amenazado desplomarse, habría podido distraerles, por que los jugadores son sordos y mudos.

De su boca oíanse salir ciertos sonidos mal articulados, sus ojos giraban en derredor de una manera estraña; su fisonomía era terrible; el desespero, la rabia, y una alegría maligna mezclada con cierta inquietud, se pintaban sucesivamente en su rostro. Tan pronto se veía estampado en su cara el furor de las Euménides, como el aspecto serio y taciturno de los jueces del infierno, ó las angustias mortales de un reo que llevan al suplicio.

Estóico en la apariencia, como dice Descuret, pero siempre lleno de ilusiones, el verdadero jugador, sean cuales fueren los sentimientos que le agitan, soporta ordinariamente sin variar ni de actitud, ni de gesto, todas las contingencias de la fortuna que se complace en desafiar. Prodigio de tiempo, poco cuidadoso y á la vez inquieto del porvenir, é incapaz de reflexionar, por que se haría miedo á sí mismo, huye de la soledad como de su mortal enemiga: pero tampoco va á buscar distracciones en el seno de los placeres ordinarios, porque le parecerían insípidos: el

jugador necesita una agitacion febril y continua , que solo encuentra ante los montones de oro del banquero; allí está su felicidad , allí está su ídolo, allí le esperan todas las vicisitudes que él quiere paladear , y allí es donde sucesivamente despojado ó mimado por la fortuna , va á rendir diariamente nuevo incienso y á consumir nuevas esperanzas.

Ved á ese jugador, continua el mismo escritor, sentado, inmóvil junto á una mesa en la cual no parece sino que van á incrustrarse sus miembros: su tez es pálida , su mirar fijo é impaciente; en sus facciones reina una triste severidad; confundiríaisle con uno de los jueces del infierno , su lengua habitualmente muda , no deja oír mas que algunos sonidos mal articulados y aun eso por intervalos. De improviso gira sus ojos con rara velocidad; su fisonomía toma un nó sé que de terrible , píntanse en ella á su vez el despecho , el furor , y una alegría maligna mezclada con inquietud: mas cual si se avergonzase de dejar entrever los sentimientos que le acosan , pronto recobra su aparente impassibilidad.

Hace ya mas de doce horas que ha alternativamente ganado y perdido lo que bastara para hacer felices á veinte familias: ¿ creéis que ya está saturado de las emociones que le nutren ? ; Oh ! no: esas contingencias ya favorables ya adversas, la calentura que han desarrollado en su sangre y en su cerebro,

la hora avanzada de la noche, la hora sobre todo, la hora maldita fijada para levantar la sesión, todo eso no sirve mas que para exasperar la pasión que le devora y que tiene como embargadas todas las demás necesidades.

En aquel momento mas que nunca, su corazón, su espíritu, sus sentidos, todo su ser está en el juego: bien pudiera amenazar ruina la casa; bien pudiera caer un rayo á sus pies; nada le distraeria: el ruido del oro es el único que puede conmoverle.

Y con todo, muy diferente del avaro, cuya codicia tiene el jugador, no atesora jamás: si se enciende á la vista del oro, es porque lo mira como un medio de contentar su pasión; en cuanto lo posee, lo espone á los mismos azares que se lo han proporcionado, porque estos dones del azar no pueden aprovecharle ni satisfacerle; para él no son mas que el emblema de los males que va á buscar y á desafiar. Jugar es su objeto, su elemento, su vida: fuera de jugar no ve nada mas; ¿qué le importa su ruina, su deshonra, ni sus mas sagrados deberes con tal que juegue? quédele tan solo un peso para probar fortuna, y le veréis tan audaz como siempre: ¡el oro estendido sobre el tapete le está diciendo aun, que no desconfie, que espere!

La inmovilidad y la rigidez casi teutónica que se observan en la mayor parte de los jugadores, pro-

vienen, segun el autor citado, de la impaciencia concentrada que los devora. Porque en efecto, las decisiones del juego por prontas que sean, les parecen siempre de una lentitud insoportable. El tiempo que tienen por mas largo es sin duda el que transcurre entre el caer ó alzar de un naipe ó de un dado.

Hay varias especies de jugadores; los hay osados para quienes la pérdida no es mas que un nuevo aguijon del deseo; los hay pusilánimes que tiemblan aun cuando les sopla el viento de la fortuna; los hay supersticiosos que deseando libertarse de sus perplejidades, se acostumbran á realizar quimeras, como los sueños, los presentimientos, los dias aciagos, los malos puestos, los vecinos de siniestro agüero, etc., etc.; los hay sistemáticos que se aficionan al juego por mera especulacion; hay jugadores rapidistas que despachan pronto y con gracia; hay jugadores fastuosos que sacrifican la avidez al orgullo; hay, segun dicen, jugadores benéficos que solo miran la ganancia como un medio de ser generosos; (este tipo, si existe, deberá ser muy raro;) y por último, se ven individuos dados al juego al mismo tiempo que al vino y á las mujeres; entonces sí que el jugador, como dice Descuret, es un verdadero abismo sin fondo, capaz de tragarse las fortunas mas cuantiosas.

Agonia. Muerte.



En las cercanías de la muerte, los sentidos á la par que las facultades intelectuales estan casi anadadas, y difícil es determinar el estado moral del enfermo, de quien no queda ya más que la armazon próxima á destruirse.

Hablando un escritor aleman de lo que conviene que el actor aproveche todas las ocasiones que se le presenten de observar la naturaleza, dice: « Si la actriz que mereció la aprobacion de Lescing, (se refiere á una actriz alemana) jamás se hubiese hallado al lado de la cama de un moribundo, hubiera quizás perdido su accion uno de los gestos mas finos que espresó en la representacion. »

He aquí la descripción de este ingenioso autor :
« Se ha observado, dice, que las personas agonizantes acostumbran pellizcar y estirar suavemente con la punta de los dedos sus vestidos ó los cobertores de su cama. Nuestra actriz se valió con muchísima felicidad de esta observacion. En el momento en que se suponía que su alma iba á abandonar el cuerpo , manifestó de repente y solo en los dedos de su brazo tendido , un espasmo muy ligero; pellizcó sus sábanas, y al instante dejó caer su brazo: última centella de la luz que se apaga, último rayo de un sol que está para ponerse. »

Sin embargo, el actor no debe olvidar en estos lances tremendos, la regla recomendada por todos los autores, que el desfallecimiento y las agonías de la muerte no deben espresarse en la escena con todo el horror que lo hace la naturaleza.

En el último instante es cuando el actor ha de ceñirse á movimientos suaves, como, por ejemplo, á dejar caer la cabeza, que mas bien indica un hombre acosado de sueño, que luchando con la muerte, y á fingir una voz interrumpida, sin detenerse en figurar con demasiada naturalidad los síntomas fastidiosos ú horribles de la agonía.

De otras pasiones, afectos ó sensaciones en general.



A mas de las pasiones ó afectos, de los cuales acabamos de hablar, que tienen caracteres propios é individuales para espresarse y que los distinguen de los demás, hay otros afectos que no tienen un carácter, ni un accionado determinado para darlos á entender.

Estos sentimientos ó afectos solo pueden indicarse ó por medio de gestos ó accionados propios de otras pasiones, ó por otros mixtos que participan de los caracteres de dos ó mas afectos. La gratitud por ejemplo, no puede espresarse, sea cual fuere el motivo que determina á un corazon reconocido á manifestarla, sino ó simplemente como amor ó como

veneracion, ó bien adoptando un modo intermedio que participe de ambos sentimientos.

No podrá indicarse la compasion sino con el accionado compuesto, de la espresion de la bondad y del sufrimiento.

La envidia no puede distinguirse del sufrimiento y del odio mas que por el deseo accesorio de ocultarse á la vista de todos, y por la mirada inclinada y furtiva de la venganza, que suele acompañar siempre á esta pasion baja y despreciable.

Se manifestará la sospecha, añadiendo á la espresion del enfado secreto, la mirada disimulada é inquieta de la curiosidad, y prestando el oido á todas las conversaciones en que se cree poder hacer algunos descubrimientos.

La clemencia no puede expresarse sino cuando la amabilidad de la bondad está templada con el frio del orgullo.

La alegría maligna de la desgracia agena, por su naturaleza ya es la del odio, y no podrá manifestarse de otro modo sino con la espresion de esta pasion.

La esperanza, por ejemplo, que no ve la felicidad sino en lo venidero, y que por consiguiente, jamás está libre de temor, no podrá por la misma razon pintarse en las facciones del rostro, sino por medio de la espresion del deseo, con una mezcla de alegría y de temor.

Si recorremos otros afectos , con las diferencias que indicó Watelet , hallarémos que sus denominaciones indican tambien ó solo sentimientos mixtos como los anteriores , ó tan semejantes con otros, que la vista no observa las modificaciones exteriores que hace el cuerpo al percibir las, y que por consiguiente el actor para representarlos ha de recurrir á ellos.

Aplausos. Silbidos.



Como algunos actores juzgan del buen ó mal desempeño de sus papeles, tan solo por los *aplausos* ó *silbidos* que del público reciben, creemos oportuno hacer algunas ligeras observaciones (*V. lo que decimos hablando del teatro, de las representaciones dramáticas y de la declamacion antigua*).

Seguramente no hay cosa mas difícil que complacer un actor á todos los espectadores, entre los cuales suele haberlos ignorantes é ilustrados, de buen humor, y de genio descontentadizo; dispuestos á celebrarlo todo, ó á criticar cuanto ven; en una palabra, de todos genios, caracteres y condiciones. Aun mas: á veces entre los mismos de

igual genio ó carácter , no convienen en el modo de decir una misma espresion , ó en el gesto ó accionado de otra.

A estos inconvenientes debe añadirse la aversion ó cierta antipatía con que á veces miramos á un actor ; ó por ser su mérito poco ó ninguno , ó porque hizo ó dejó de hacer tal ó cual cosa.

El actor que se hallare en este caso , es decir , que el público delante del que ha de trabajar llegare á fallar contra él , en vano casi se esforzaria en querer recobrar su opinion perdida , pues atribuirian á falta , aquello mismo que en otro quizá aplaudirian estremadamente. Por el contrario, aquel actor que hubiese llegado á merecer el aprecio público , es decir , á enseñorearse ó dominarle , puede entregarse sin cuidado á la holganza , que todo será para él gracias y aplausos.

Mas no son en general los mejores actores los que arrancan muchas veces los aplausos públicos. Un gesto ridiculo y caricato , un traje estravagante, un cierto descaro ó desvergüenza , es á veces origen del aplauso que reciben algunos actores.

Como entre los espectadores , puede asegurarse sin temor de equivocarse que son muchos los ignorantes , y siempre en mayor número que los conocedores , y como suelen reunir á su ignorancia cierta franqueza y libertad que no tienen los hombres de

conocimientos, de ahí es que se entregan sin rebozo á la pasion que les domina, y no se hacen de rogar cuando una necedad ó un despropósito les ha hecho reir, ó un golpe ó grito les hace llorar, para hundir á palmadas el teatro.

Desgraciado el actor que diere oidos á estos estrepitosos aplausos, tributados por la ignorancia á la necedad (32).

El verdadero mérito de un actor se conoce, no cuando con maneras estrafalarias arranca de los espectadores aquel torrente impetuoso de palmadas con que se desahogan los genios alegres y las mas veces ligeros; sino con aquella aprobacion cuasi tácita, ó suave murmullo con que los hombres reflexivos y concedores espresan instantáneamente su aprobacion, y la sensacion que ha causado en su alma el actor con su maestría (33).

ANOTACIONES.



(1) El informe del señor Director del *Real Conservatorio de música y declamacion de María Cristina* de la corte, que se comunicó con fecha 12 de junio de 1834, decia: « que si bien el *Arte dramático* del señor *Bastús* no era una obra completa y acabada, era la mejor que hasta entonces habia salido en su clase; razon por la que desde que vió la luz pública habia dispuesto que se usase en dicho Conservatorio, en donde continuaba, sin perjuicio de hacer en adelante sobre ella las observaciones conducentes. »

La *Academia Filo-Dramática* de Milan con fecha 13 de febrero de 1836 nombró al Autor individuo de aquella distinguida corporacion con la comunicacion siguiente :

L' Accademia de Filo-Drammatici di Milano.—Li 13

Febbrajo 1836. — All' Egregio Signor Gioachimo Bastús. — Quest' Accademia nella sua generale adunanza 28 Gennajo ora scorso si dichiarò grata al favore compartibile colla trasmissione del Trattato sulla Declamazione, ed Arte Drammatica di cui Ella è l' esimio Autore, e dopo minuto esame dovette scorgere, ed apprezzare in quell' opera le saggie dottrine, ed utili ammaestramenti di che Ella seppe adornarla, e renderla veramente pregievole. — Quindi è che l' Accademia stessa è passata con viva compiacenza a nominarla Socio Onorario Corrispondente, nella persuasiva ch' Ella vorrà aggradire questo contrassegno di dovuta estimazione. — Che se per distanza de Luoghi non sarà forse concesso all' Accademia di seco Lei compiacersi personalmente presentandole nella pratica teatrale i frutti dei di Lei studj, sarà però ben dolce cosa per esa lo stabilire almeno una mutua vantaggiosa corrispondeza bassata sul concorde principio di progredire e migliorare l' Arte Drammatica. — Mi pregio di porgerle frattanto i sensi di vera stima tanto per parte dell' Accademia che da me in particolare. — Il presidente — C.^{to} V. BORRAMEO. — JUS VILLA SEG.^{to}

La sociedad del Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés de Isabel II, con fecha 8 de marzo de 1839, dió al Autor el título de Socio honorario de aquella corporacion.

El Colegio de los Arcades de Roma, con la de 22 de julio de 1845, nombró al Autor miembro de aquella antiquísima y distinguida Academia, dándole un nombre que recuerda el de *Tespis* considerado como el inventor de los espectáculos escénicos, dirigiéndole las comunicaciones siguientes:

C. U. C. — Filandro Geronteo Custode generale d' Arcadia al Valoroso ed Erudito fizarre Il Sig. Vincenzo Gioacchimo

Bastús, *membro di varie Accademie.* — *Essendo per mezzo di gentilissimi e valorosissimi compastori nostri Cratildo Lampeo e Dalindo Efesio pervenuta in Serbatojo la notizia del desiderio, che Voi avete di essere tra i Pastori Arcadi annoverato, la piena Adunanza della pastoral nostra letteraria Republica; à riguardo delle singolari virtù e degli ottimi costumi, che in Voi risplendono, e dell'ornamento delle più nobili scienze e della più scelta erudizione che possedete, ha di buona voglia condisceso alla istanza, che i suddetti compastori hanno fatta per Voi, dichiarandovi Pastore Arcade soprannumero col nome di IRENIO e coll' onore di poter recitare nel Bosco Parrasio; onde meritar poi le campagne, le quali solamente dopo un anno dalla infrascritta data, in occasione di vacanze potrete chiedere al saggio Collegio d' Arcadia, per divenire allora di numero, e godere anche gli altri onori, che godono gli Arcadi delle campagna investiti. Ha finalmente ordinato che il vostro nome sia posto nel catalogo degli Arcadi coll' obbligo della esatta osservanza delle arcadiche leggi, e di tutti i decreti pubblicati e da pubblicarsi tanto a vantaggio della nostra Adunanza, quanto contra ogni Ceto letterario, che si arroghi alcuna ragione d' Arcadia: senza l' adempimento de' quali questa vostra annoverazione vuole che sia riputata come di niun valore. Vi viene adunque recata di tutto ciò notizia, perchè conosciate quanto si distingue da Noi il merito de' nobili e chiari ingegni, e col presente diploma munito del sigillo del nostro Comune si pubblicano le soprannarrate cose a perpetua memoria.* — *Dato in piena Adunanza d' Arcadia nella Capanna del Serbatojo dentro il Bosco Parrasio alla neomenia di Metaginniene Olimpiade DCLX anno I.* — *Dalla restaurazione di Arcadia Olimpiade XL anno I.* — *Gior-no lieto per generale chiamata.* — *FILANDRO GERONTEO C. G.* — *Sigillo degli Arcadi.* — *FILENO ANTIGONEO Sotto Custode.*

Il Saggio Collegio d' Arcadia per dare un maggior attestato di stima al vostro merito, Gentilissimo, e Valorosissimo IRENIO derogando a qualunque legge in contrario; ha decretato che nel medesimo giorno, in cui siete stato ammesso fra gli Arcadi, sia transferito in voi il possesso delle campagne TESPIANE dalle quali IRENIO TESPIANO in avvenire dovrete fra noi denominarvi; dichiarandovi con ciò Pastore Arcade di numero. — Dato dalla Capanna del Serbatojo col nostro solito custodial sigillo, questo dì 22 di Luglio 1845. — FILANDRO GERONTEO C. G. — Sigillo del custode Generale d' Arcadia. — FILENO ANTIGONEO Sotto Custode.

(2) Con fecha 8 de marzo de 1839 la Sociedad del Liceo filarmónico dramático Barcelonés de Isabel II, nombró al Autor director de la cátedra de Declamacion, establecida por Real autorizacion en dicho establecimiento.

(3) *Curso de Historia Artística.* Esta obra de gran interés para los profesores de Bellas Artes, será muy útil al mismo tiempo á los actores y directores de escena.

Constará de siete tomos en 4.^o grande, muy voluminosos, con muchas láminas y tablas sinópticas. Está dividida la obra en las secciones siguientes:

- 1.^a Principios metódico-generales de historia, cronología y geografia.
- 2.^a Teogonia, mitología, ritos y ceremonias religiosas.
- 3.^a Historia particular de las ciencias y artes.
- 4.^a Trages civiles y leyes suntuarias.
- 5.^a Tribunales y prácticas forenses.
- 6.^a Armas, táctica, estrategia y fortificacion.
- 7.^a Teatros, ejercicios gimnásticos, juegos y demás espectáculos (V. la nota 26).

(4) En 2 de abril de 1831 verificóse la inauguracion del Real Conservatorio de Música y Declamacion de la corte bajo el au-

gusto nombre é inmediata proteccion de S. M. la Reina madre D.^a Maria Cristina; y en 27 de abril de 1838 se hizo la apertura del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de Isabel II.

(5) Antiguamente se daba sin distincion el nombre de *actor* á cualquiera que hablase en público, en el teatro ó en el foro. El nombre *actor*, se deriva del verbo latino *agere*, obrar, hacer alguna cosa.

(6) La Era griega de las *Olimpiadas*, se tomó de los juegos llamados olímpicos, porque se celebraban cada cuatro años cerca la ciudad de Olimpia. Comenzó á contarse desde los juegos en los cuales se erigió una estatua al vencedor Corebo, el año 776 ó 792 antes de J. C. Cada Olimpiada abrazaba cuatro años, y por lo mismo se veian obligados á espresar cuando querian indicar un año fijo, no solo la Olimpiada, sino el año intermedio de ella.

El uso general de contar por las Olimpiadas siguió hasta el cuarto siglo de la iglesia, y solo algunos cuerpos científicos han continuado contando por ellas.

(7) *Naumaquia*. Voz compuesta de dos palabras griegas que significan *nave* y *combate*: pero no espresa nunca un combate serio y sangriento, sino un simulacro de combate ó fiesta naval. Cesar fue el inventor de las naumaquias. Dábase el nombre de *naumaquias* no solo á estos juegos ó combates marítimos, sino tambien al lugar en donde se ejecutaban. Como estos juegos eran en sí bastante espuestos, se procuraba que los combatientes fuesen esclavos condenados á muerte.

(8) Lope de Rueda, natural de Sevilla, poeta cómico y actor, y uno de los creadores y restauradores del teatro español, despues de verse colmado de aplausos y haber recibido pruebas de largueza de sus apasionados en Madrid, Segovia y otras ciudades en donde representó; mereció la distincion de ser enterado entre los dos coros de la iglesia mayor de Córdoba, despues del año 1560 en que murió.

De esta demostracion honrosa con que España manifestó el aprecio que hacia del talento dramático, tomaron ejemplo los Ingleses y Franceses para celebrar á sus mas esclarecidos poetas y actores , concediéndoles despues la distincion de ser enterrados en las abadías reales Westminster y S. Dionisio.

(9) *Neve minor , neu sit quinto productior actu
Fabula.....*

HORACIO.

(10) *Plausus tunc arte carebat.*

OVIDIO.

(11) Entre varias ruinas de teatros célebres que hubo en España, merece particular mencion el de Sagunto ó Murviedro. Esta obra , monumento célebre de la antigüedad, considerada aun anterior al tiempo de los Romanos , está situada en un valle muy ameno y desde donde se descubre el Mediterráneo. La redondez de todo el semicírculo tiene 564 palmos , y su diámetro es de 330. Su altura desde la orquesta hasta lo mas alto de los asientos , tiene 133 palmos y medio ; pero alargando la medida hasta lo mas alto de las paredes aun existentes, llega á 144 y medio. El diámetro de la orquesta es de 96 palmos. La parte correspondiente al proscenio, púlpito , escena , etc. está enteramente arruinada , y no pueden darse sino noticias inexactas. La gente que podia estar en él cómodamente sentada , dando á cada persona el espacio de palmo y medio , incluso las gradas , orquesta y pórtico , ascendian á 9026 personas.

(12) Prescindiendo de la inmoralidad del drama griego y romano , de la desvergüenza de los sátiros y pantomimos , tan enérgicamente descrita por Juvenal , la asistencia á esta clase de espectáculos , que comenzaban siempre por un sacrificio á Baco , era una verdadera profesion de idolatría , incompatible con el Cristianismo ; y de ahí nacieron los justos anatemas que contra estas diversiones lanzaron entonces los Padres de la Iglesia.

(13) En el teatro de Weimar en Sajonia se representaron poco ha *Los Adelfos* de Terencio, traducidos en verso por Mr. de Einsedel. Todos los papeles fueron desempeñados por hombres con máscaras, segun el uso antiguo y con actitudes, maneras y trages los mas propios y arreglados á los monumentos y relaciones históricas que nos quedan de aquella edad. Siro, por ejemplo se presentó con un traje exacto á la pintura de *Herculano*, tomo IV. lam. 33. La escena figurando una calle de Atenas, fue pintada bajo la direccion de un arqueólogo inteligente. La representacion de esta comedia gustó muchísimo, y hasta las señoras y bajo pueblo que nada entendian en antigüedades, pidieron con empeño la repeticion de un drama en el que con tanta exactitud y propiedad se reproducian las maneras, usos, trages y costumbres del antiguo pueblo Griego.

(14) El majestuoso y solemne canto con que el celebrante entona y canta el *Prefacio* en la Misa, es conforme á la antigua *Melopea*, como dice Chateaubriand, con que se declamaba la tragedia griega en Atenas en tiempo de Péricles.

(15) El célebre trágico Le-Kain acostumbraba una hora antes de trabajar, pasearse solo por el teatro, midiendo con sus pasos la escena, y llenándose, digámoslo así, de las fantasmas de la tragedia: método que debieran seguir los actores que aspiren á ser buenos trágicos.

(16) Hombres vestidos de mujeres representaban el papel de estas en el teatro griego y romano, como hemos dicho; y lo mismo hacian entre nosotros cuando se renovaron los espectáculos dramáticos.

(17) Por escena como subdivision de acto, se entiende el tiempo que estan hablando dos ó mas personajes en el teatro, sin que entre uno nuevo, ó se ausente ninguno de los interlocutores.

(18) ¿Porqué en algunas comedias, por ejemplo, cuyo argu-

mento es español y del siglo XV y XVI no se ha de disponer con mas frecuencia la escena con cojines tendidos en el suelo, por cuya razon se llamaba *estrado*, del latin *stratum*, nombre que se daba tambien á la pieza de recibo que estaba guarnecida de almohadones, en cuya época las señoras no solian sentarse en sillas sino en cojines?

(19) *Nihil potest intrare in affectum, quod in aure quodam vestibulo statim offendit.*

QUINTILIANO.

(20) En los primeros diez años de representar *Mademoiselle Clairon* gritaba mucho, pero luego le ocurrió que habia de haber otro modo mas natural de declamar; que los grandes esfuerzos producen menos efecto que los acentos sentimentales y penetrantes, pero ¿cómo verificar este cambio acostumbrada ella y el público á aquella declamacion? Tomó entonces el partido de retirarse por algun tiempo del teatro. Fuése á Burdeos y ensayóse con un suceso prodigioso, y cuando volvió á París escitó el entusiasmo mas vivo.

La sencilla naturalidad en decir los versos de la tragedia francesa ha valido una nombradía asombrosa á la célebre Raquel desde su primera aparicion en la escena; nombradía que lejos de ir disminuyendo sigue en aumento todos los dias.

« La Señorita Raquel, decia Mr. Cuvilier Fleuri en los *Debates*, ha sido recibida (1839) por el público parisiense con mucho interés. Los hombres instruidos que al parecer han presentado esta actriz á la admiracion de todo el público, no han sido mas que los ecos fieles é inteligentes de este mismo público. Desde que se supo que existia una jóven (de 17 años) que habia acometido la atrevida empresa de recitar con sencillez y naturalidad los hermosos versos de Racine y de Corneille, acudió presuroso á oirla, y en el mismo instante que la oyó se decidió apasionadamente en favor suyo. » Luego continua. « Es-

evidente que esta actriz ha nacido con disposicion para el teatro. Mas afortunada que la Champmesle, que desde luego tuvo un éxito muy desgraciado en la *Hermione*, la señorita Raquel se ha encumbrado en su primera tentativa en este papel á una altura admirable, y ha representado el de *Monima*, como si le hubiese estudiado en Plutarco. En donde la tradicion prescribia gritos, lágrimas y desentonadas voces, la señorita Raquel se espresa con una sonrisa espantosa, y mientras que la antigua declamacion aulla y gesticula en derredor suyo, como hacian en otro tiempo los cómicos enmascarados, provistos de tornavoces en los anfiteatros en donde concurrían veinte mil espectadores, solo ella se atreve á espresarse con sencillez y naturalidad, no alzando la voz sino cuando la pasion la conduce á tal extremo. Este es un gran mérito, y bastante por sí solo para esplicar los aplausos que se la prodigan.» Y por fin concluye:

« Sin hacer mencion del sin número de obsequios y distinciones que todos los dias recibe la señorita Raquel de las personas apasionadas é inteligentes en el arte dramático, solo la harémos del que le ha hecho últimamente el gobierno francés justo apreciador del mérito y siempre dispuesto á estimularle. En efecto, el Ministro del interior dirigió á esta distinguida actriz una coleccion de los mejores autores clásicos franceses, magníficamente encuadernada. Cada volúmen estaba adornado con la cifra de la señorita Raquel. Este regalo iba acompañado de la carta siguiente :

SEÑORITA :

« He mandado reunir una coleccion de nuestros mejores autores para ofrécerosla como un estímulo. Espero que la acepteis. Yo me tendré por contento de que pueda servir para vuestros estudios y contribuir á desarrollar mas y mas un talento que añade una nueva gloria á las que han sido el brillo de la escena francesa. »

En un viaje á Londres llamó tanto la atención de todos los inteligentes, que la Reina quiso darla una prueba positiva de su admiracion , ofreciéndola un brazaletes con la siguiente inscripcion trazada con piedras preciosas:

La Reina Victoria, á Raquel.

He aquí como refiere un periódico la *vocacion* de esta distinguida actriz.

En el año de 1831. Eric Bernard habia fundado un teatro en la iglesia vieja del claustro de san Benito de París, donde rodeado de artistas , reunia en su teatro las armonías del vaudeville , los gritos del melodrama y los versos encantadores de Corneille y de Voltaire. En esta época se presentó un dia al Director de este teatro una jóven vestida con bastante pobreza, acompañada de un hombre igualmente mal ataviado. La infeliz solicitaba ser ajustada para representar en las tragedias. El Director se rió de su pretension , y mas por piedad que por otra cosa la contrató para comparsa , prometiéndola que tal vez le confiaria mas adelante papeles de confidente al lado de *Mademoiselle Level!*.... La pobre jóven aceptó esta proposicion ; todos los dias se presentaba la primera en el teatro , aprendia y declamaba continuamente los papeles de todos los actores ; y estos y los comparsas que se divertian mucho con su monomanía , la preguntaban fisgándose : — Niña , ¿ qué género quieres representar ? — El trágico, respondia con voz fuerte y alzando hacia sus interrogantes altivamente sus ojos llenos de expresion. — ¿ Y qué papeles? — Los de Reina. — Y al oír esto, la volvian las espaldas, reventando de risa. — Esa rapaza está loca ! esclamaban. — Su padre se sentaba con gravedad en el cuarto de los comparsas, por que ni á él, ni á su hija les era permitido hacer corro con los actores. — Acércate aquí , decia el pobre á su hija , y la arreglaba el miserable vestido con que

se adornaban los comparsas; la ponía con el mayor esmero unas cintas coloradas en la frente, y después la decía: repíteme el sueño de Atalia, las imprecaciones de Camila, ó el papel de Hermione (según la idea que ocupaba al buen hombre).—Habiéndose averiguado que había sido buhonero, no se le llamaba de otro modo, escepto cuando le decían el viejo loco.—Su jóven hija declamaba los trozos que su padre le había indicado, los comparsas, fingiendo un aire burlon, la escuchaban silenciosos; el viejo loco permanecía como la estatua de la Atención, manifestando grande alegría y altivez al oír á su hija.—Cuando esta concluía, le prodigaban todos numerosos aplausos, pero acompañándolos con irónicos gestos, y así continuaban hasta que se levantaba la sesión que se volvía á repetir al siguiente entreacto.—Pero un día desapareció el padre con su hija, desesperada de no haber podido representar con Mademoiselle Level, ni aun los mas ínfimos papeles...—En el teatro se dijo que el viejo loco se había llevado á su hija á representar tragedias por las granjas.—Algunos años después la jóven era el ídolo del público mas exigente de Europa, en el primer teatro del mundo; pero ya no se llamaba como en el teatro del Panteón, la pequeña *Elisa*, sino Mademoiselle *Rachel*.

(21) Cuadernito de unas 30 paginas de impresion que publicó en 1839 el distinguido actor Sr. D. Carlos Latorre en Madrid con el título: «*Noticias sobre el arte de declamacion que pueden ser de una gran utilidad á los alumnos del Real Conservatorio.*»

(22) En los *Recuerdos de Talma* leemos una observacion que no podemos menos de reproducir, y que manifiesta el esmero con que este célebre actor buscaba el modo de espresar con verdad y exactitud por medio del gesto, los sentimientos de que debía mostrarse poseído.

«Mucho tiempo hacia, dice el mismo Talma, que intentaba

espresar el tedio de Neron , en la escena en que Agripina acaba de recordarle largamente que le debe el imperio, el hombre mas ingrato de todos. Es claro que en esta escena Neron no escucha á su madre ; piensa en otra cosa , ó mejor dicho , en nada. Neron se halla abismado en sus tristes reflexiones. ¡Cómo espresar este paso ! ¡Cómo manifestarlo con el gesto ? Yo me ensayé en una representacion en pasear por todas partes mi vista distraida , mientras habla Agripina. Algunos amigos me preguntaron despues del espectáculo, lo que me habia preocupado en toda la escena y porque habia dirigido mi vista hácia el público: por aquí conocí con placer que mi ensayo habia hecho el efecto que deseaba. Yo recurrí á Monvel , y segun los recuerdos de Le-Kain compuse mi accionado, aunque temblaba de ponerlo en práctica ante el público. Una noche por fin , me decidí á ello en las Tullerías delante de Napoleon. En tanto que hablaba Agripina , me entretuve distraido con mi manto , cual si examinase su riqueza , pero manifestando al mismo tiempo una grande indiferencia , como si yo moviese maquinalmente el manto , sin reparar en él. Yo hubiera deseado causar ilusion hasta el punto de persuadir á los espectadores que leleaba. ¡ Ah ! en semejante situacion Neron hubiera hecho lo mismo ; solamente hácia el fin manifesté alguna impaciencia , y á poco espresé una cólera concentrada para prepararme á los versos que pronuncia despues de la partida de Agripina , fulminados contra Británico.

....Ella me ha *fatigado*

Ese nombre enemigo replitiendo.

A la mañana siguiente el Emperador me habló elogiando mi mudo accionado , que habia observado con atencion, y de cuyo buen efecto estaba yo seguro. »

(25) Muchas de estas noticias las recopilamos en el *Diccionario Histórico Enciclopédico* que publicamos en 1835 en

Barcelona, en la imprenta de Roca; obra que consta de 5 tomos en 4.º y contiene por orden alfabético los acontecimientos de alguna uoombredia en la historia sagrada y profana, lo principal de la mitología, la descripción de los usos, leyes y costumbres de los pueblos mas célebres, y el origen y época de las invenciones, descubrimientos y establecimientos importantes hechos hasta aquella fecha.

(24) Recordamos entre varios despropósitos de esta naturaleza, la impropia salutación ó cortesía que hacian las supuestas vestales al pasar por delante del simulacro de la Diosa Vesta en la representación de la ópera la *Vestal*. Con este motivo dijimos entonces y repetimos ahora, que no podia apoyarse en ninguna autoridad respetable el que mal aconsejó la referida genuflexión ó salutación á la moderna. Los Romanos al pasar por delante de los templos de sus divinidades ó de sus simulacros, lo que hacian era llevar á la boca su mano derecha estendida, con el dedo pulgar levantado, y luego dirigirla hácia el objeto de su veneración; de cuya acción, *manum ad os admovere*, acercar la mano á la boca, se deriva la palabra *adoración* (*ad os*) á la boca: ceremonia conservada aun y practicada en parte por nosotros mismos al saludar ó despedirnos de alguno.

(25) Para que se vea hasta que punto han llegado algunos actores á poseer esta interesante parte del difícil arte de la Declamación, reproduciremos unas anécdotas que se refieren del célebre Garrick y de Mademoiselle Clairon.

Estando Garrick en París quiso ir á Versalles para ver la corte, y examinar las obras maestras que embellecen los jardines y el parque, y sus amigos le acompañaron. El domingo siguiente asistió á la galería, y el duque de Aumont, informado de su llegada le hizo colocar en cierto punto visible. Al pasar Luís XVI por ella para ir á comer, se detuvo un poco para mirar al hombre de quien tantas maravillas le habian contado. El Delfin her-

mano de Luis XVI, el duque de Orleans, los Sres. de Aumont, de Brisacc, de Richelieu, el Príncipe de Subisa, etc, fijaron sus ojos sobre el Roscio de Inglaterra, no olvidándose de mirarle con la misma atencion al volver de la comida. Garrick no perdió un solo punto de todo este séquito cortesano, y quedaron fijos por órden en su memoria todos los personajes. Convidó despues á cenar á los amigos que le habian acompañado, y á otros muchos que se le juntaron en la galeria. Hablóse familiarmente antes de cenar, y cayó la conversacion sobre el fausto y magnificencia de la corte, y las innumerables bellezas de los jardines. Garrick, impaciente con la idea de divertir á sus convidados les dijo: « Yo no he visto la corte mas que un instante, pero quiero probaros cuan segura tengo mi primera ojeada, y cuan excelente es mi memoria. » Hace poner en dos filas á sus amigos, sale del salon, y vuelve á entrar un momento despues. Todos los espectadores atónitos esclaman á una voz: ; he aquí el Rey! ; este es Luis XVI! Sucesivamente fué imitando todos los personajes de la corte, y todos fueron al mismo instante reconocidos. No solamente habia tomado su modo de andar, su porte, su aire y ademanes; no solo imitaba su gordura ó su flaqueza, sino hasta los rasgos y el carácter de su fisonomía.

En otra ocasion, antes de entrar en una sala asomó su cabeza Garrick entre las dos hojas de la puerta, y espresó con solas sus facciones y en pocos segundos, sin el auxilio de la voz, sentimientos graduados con tal arte y tanta verdad, que hizo sentir sucesivamente á las personas que estaban de visita, la inquietud, el miedo, el temor, el espanto y el terror. La reunion sorprendida dió un grito, y entonces Garrick abriendo las puertas de par en par y entrando con la sonrisa en los labios, restableció la calma y la alegría á la tertulia.

Un dia Madeimoselle Clairon sentóse en un sillón, y sin proferir una sola palabra, pintó con la cara tan solamente, todas

las pasiones : la rabia , la cólera , la indignacion , la indiferencia , la tristeza , el dolor , el amor , la humanidad , la naturalidad , la complacencia , la alegría , etc. Y no solo pintaba las pasiones , sino todos sus claro-oscuros y todas las diferencias que las caracterizan. Manifestándola la admiracion que causaba su habilidad á los espectadores , contestó que habia hecho un estudio particular de la anatomia , que ella sabia que músculos debia poner en movimiento , y que luego la costumbre la habia puesto en estado de hacer obrar en cierta manera todos sus alambres ó resortes.

(26) Conociendo estas dificultades , y deseando contribuir en lo posible á allanar muchas de ellas , emprendimos hace algunos años la formacion del *Curso de Historia Artística* , de que hemos hecho mencion en una nota á la *advertencia*. Esta obra contiene una serie de Estados á manera de *Atlas* , en los que á primera vista verá descrito el actor el traje de cada pueblo en cada siglo , con las necesarias subdivisiones en cada uno de estos períodos , cuando la moda ó las leyes suntuarias hicieron alguna alteracion en el uso de ellos.

(27) En vista de la inoportunidad del traje con que suelen presentarse en la escena las *Vestales* , dirigimos al Director de escena de Barcelona las siguientes observaciones :

« En varias épocas y en diferentes teatros hemos visto la ópera la *Vestal* ; pero nunca las vestales que en ella deben figurar , si hemos de reconocerlas como parece regular , por el traje que usaban las vírgenes que habia en Roma consagradas al culto de la diosa Vesta.

« Hemos querido comparar el traje de las mujeres que salen en esta ópera , con algunos mármoles y medallas que nos quedan de la antigüedad y representan las vestales romanas , y no hemos podido hallar la menor analogía entre las verdaderas y supuestas vestales. Nos hemos preguntado á nosotros mismos la

causa ó razon de esto , y no la hemos hallado , sino en dar crédito y adoptar ciegamente todo cuanto nos viene de países extranjeros , sin querernos tomar el trabajo de examinarlo antes , teniéndonos nosotros mismos en mucho menos de lo que somos.

« Las vestales en su origen ó tiempo de Numa usaban un traje sencillo y nada lujoso , por que se mantenian entonces á expensas del erario público ; pero al paño que fueron adquiriendo posesiones y riquezas por la piedad y largueza de muchos ilustres romanos , á aquella sencillez sucedió un lujo estremado y ruinoso.

« El traje comun de las vestales , diferente de las demás mujeres romanas , no tuvo nunca nada de lúgubre , ni de austero. El pelo , que en un principio se cortaron , se lo dejaron crecer despues , y lo perfumaron y adornaron con todo cuanto sugeria el arte y la coquetería. Llevaban en la cabeza la *infula* , que venia á ser una especie de venda ó cinta ancha de color blanco y de púrpura , á manera de turbante , atada con unas cintas estrechas llamadas *vittæ* , que les caian á los lados ó á las espaldas.

« Usaban interiormente una túnica blanca de lino , cuando su uso se introdujo en Roma , y sobre esta otra mas corta de lana muy fina del mismo color.

« El manto era , segun se cree , una especie de *protecia* bordada de púrpura ó toda ella de este mismo color , la cual cayendo del hombro izquierdo , formaba unos pliegues graciosos y dejaba la otra espalda y el brazo derecho libre y casi desnudo.

« El calzado en nada se diferenciaba del de las matronas romanas , sino en ser algunas veces mas rico , como que llegaron á usar suelas macizas de oro.

« Tales nos representan las vestales los monumentos antiguos que han llegado hasta nosotros ; traje tan diferente , como puede observar cualquiera , del que usan las que vemos en nuestros teatros.

« El manto blanco que llevan estas supuestas vírgenes en la cabeza , es mas bien propio de mujeres casadas , como dicen Winkelmann y Millin , que de vírgenes consagradas á Vesta .

« El traje que se les ha querido hacer vestir en nuestros teatros , se resiente de la idea vulgar de que las vestales habian de ser como nuestras monjas. Error grande , porque las sacerdotisas de Vesta no solo no observaban una vida mística ó penitente , sino que gozaban de todas las delicias y distinciones de los Romanos .

« Usaban la silla Curul , iban precedidas de un Lictor , disfrutaban de la prerogativa de salvar la vida á los delinquentes que encontraban al paso , tenian en los teatros un sitio destinado para ellas , y se las dispensaban y gozaban de otras distinciones bien ajenas de nuestras monjas . »

Acerca la inoportuna aplicacion de la *laticlavía* y de la *angusticlavía* , confundiendo la una con la otra , hicimos tambien algunas observaciones que vamos á reproducir .

« Si se sabe que la *laticlavía* era un distintivo que los Senadores romanos , y los primeros magistrados llevaban asegurada en la túnica , del que tomaron el nombre de *laticlavii* ; y que la *angusticlavía* , que en nada se diferenciaba de la anterior sino en ser mas angosta y estrecha , como lo dice su mismo nombre , era uno de los adornos de los caballeros romanos , llamados tambien de ella *angusticlavii* , con el cual se distinguian de los magistrados que llevaban la *laticlavía* , y del comun del pueblo , que solo usaba túnicas sencillas : ¿ porqué se han de usar en el teatro indiferentemente ?

« Si mañana se representara una comedia de argumento moderno y viésemos aparecer en la escena un general en gefe , por ejemplo , con dos galones de teniente coronel , y al mismo tiempo observáramos que los capitanes y demás oficiales subalternos

suyos, se presentaran con entorchados de brigadieres ó generales, ¿habria alguno de los espectadores que dejara de reirse de aquella impropiedad? Y á continuacion preguntamos: ¿se graduaría de nimiedad ó de oficiosidad que uno tomara la pluma y se dirigiese al que no habia prevenido este defecto para que se sirviera corregirlo...? A buen seguro que no. Pues en el mismo caso nos hallamos con el uso impropio que vemos hacer ahora de la *laticlavia*, y de la *angusticlavia*.

El Director de escena, que no debe ignorar cuales eran los magistrados que usaban estos distintivos, debiera encargarse cuando se hacen los trajes, de que no se cometieran semejantes impropiedades.

En una ópera en que habia de salir el Sumo Sacerdote ó Pontífice Máximo, presentóse con un traje tan impropio, que no pudimos menos de hacer las siguientes observaciones para su debida correccion:

« El Sumo Sacerdote de los Romanos llevaba en la cabeza el *Apex*, que algunos confunden con el *Albogalerus*, y otros con el *Tutulus*, aunque tal vez se componia de las tres cosas. Lo llamado por unos *albogalerus*, y por otros *tutulus* era, segun dice Tito Livio, un gorro de figura cónica, hecho de la piel de una víctima blanca sacrificada á Júpiter, en cuyo remate habia el *Apex* formado de una rama de olivo terminada en punta, cuyo simbólico significado no nos detendremos ahora en explicar, el cual saliendo de un círculo llamado *Stropo* dejaba figurada una cruz.

« Este adorno pontifical que se ve en varios monumentos del paganismo, se observa particularmente en muchas medallas de nuestros Municipales y Colonias romanas, entre otras en algunas que tenemos á la vista de *Acci*, ahora Guadix el viejo, en otra de *Julia Traducta*, que se cree estaba cerca de Aljeciras, etc. etc.

Llevaba así mismo el Pontífice Máximo la *prætexta*, que era una especie de manto ó toga de lana blanca muy ancha y larga, guarnecida de una tira estrecha de púrpura, con la cual se distinguía de la toga pura ó viril.

La *prætexta*, llamada por los Griegos *periporphyros*, es decir ropa bordada de púrpura, se aseguraba sobre la espalda izquierda, parte de ella descendía y se recogía sobre el vientre, y la otra se replegaba debajo del brazo derecho, y echándola sobre la espalda izquierda, dejaba enteramente libre el otro brazo, como se observa en una estatua de las llamadas por los anticuarios *prætextata*, copiada en la lámina núm. 24 del tom. III del Museo Pio-Clementino.

(28) Fueron tales los despropósitos que observamos en la primera representacion de la ópera *Moisés*, en el Teatro de Barcelona, que no pudimos dejar de dirigir al Director de escena las siguientes observaciones, sin otras varias que posteriormente hicimos.

« 1.ª Abrese la escena y aparece reunida la corte de Faraon en medio de tinieblas horrorosas: *factæ sunt tenebræ horribiles in univèrsa terra Ægypti tribus diebus*, como dice el sagrado texto. ¿ Mas porqué en medio de tan espantosa oscuridad que por tres dias afligia al Egipto, no le ocurrió al señor Director de escena, disponer algunas lámparas para alumbrar y minorar la pesadumbre de aquella desolada corte...? Si estas tinieblas hubiesen sido del momento, tal vez podría escusarse suponiendo no haber habido tiempo para encenderlas; pero despues de tres dias mortales que se veian sumergidos en aquel inmenso caos, como dice el mismo Historiador hebreo, parece no admite excusa, á no suponer que la corte de Faraon era de aquellas que gustan mas estar á oscuras, que con luz. Por otra parte, si estas tinieblas eran tan densas que, como dice el mismo Moisés

podian palpase , *tam densæ ut palpari queant* , y tan negras que una persona no veia á otra , *nemo vidit fratrem suum* , ¿ cómo sin ninguna luz artificial y sin tropezar á cada paso se mueven las personas por la escena , y salen y entran con tanto desembarazo para ir á buscar á Moisés ? Si quisiese escusarse esta falta diciendo que no se habia encendido ninguna luz para no disminuir el efecto de la obscuridad , les contestarémos que una sola lámpara ó candelabro en la escena , lejos de minorarlo le aumenta y « hace conocer, como dice Milton , todo el horror de las tinieblas ». No podrán replicarnos que entonces no se conocia el uso de las luces , porque las vemos en el segundo acto de la misma ópera , y por otra parte sabemos que el aceite se usaba ya en tiempo de Jacob , padre del pueblo de Israel , y que el conocimiento y el uso de la cera , segun Homero , es anterior al sitio de Troya.

« 2.ª ¿ Porqué se observa una diferencia de edad tan notable entre el aspecto y barba de Aaron y Moisés , siendo así que no hay mas que la de tres años del uno al otro ? *Erat autem Moyses octoginta annorum , et Aaron octoginta trium , cuando locuti sunt ad Pharaonem*. Exod. cap. VI. v. 7.

« 3.ª ¿ En tiempo de Faraon , ó mas bien dicho en el de Moisés , los reyes egipcios usaban coronas como la que lleva aquel principe ? Apoyados en autoridades respetables , creíamos que solo la diadema , faja ó cinta que llevaban atada los soberanos en las sienes , era entonces el distintivo de su dignidad.

« 4.ª ¿ Qué especie de tabernáculo era aquel que llevaban en hombros cuatro hombres y que saludó Elcia á la italiana ? no podia ser el Arca del Testamento , porque no mandó fabricarla el Señor hasta mucho tiempo despues de la salida de Egipto , y haber dado á Moisés en Sinai las tablas de la ley ; tampoco podia ser el vaso que contenia una porcion de Manná , porque aun habia de caer este , ni los panes de proposicion , ni el candelabro

de siete ramos, porque todo esto fue tambien posterior á la salida de los israelitas de Egipto (*).

«5.^a ¿Cómo ninguno de estos iba armado, siendo así que el vers. 18 del cap. XIII del Exodo lo dice terminantemente? *Et armati ascenderunt filii Israel de terra Ægypti*. Si se hubiere prevenido esta falta, no se hubiese incurrido en la ridiculez de tener que batirse los israelitas con armas tan desiguales como palmas, contra las afiladas sarisas de los soldados de Faraon.

«6.^a Si de lo que dijeron los historiadores antiguos y de lo que resulta de las investigaciones modernas de La Hire, Millin Denon, Champollion Figeac, etc., sabemos que los Egipcios para prevenir la lepra, la elefancia y otras enfermedades de la piel, se lavaban muy á menudo y se cortaban ó afeitaban no solo la barba, sino la cabeza y demás partes del cuerpo. ¿Porqué el señor Director de escena, dispuso que Faraon se enajara una barba descomunal, al paso que su hijo y sus tropas no llevaban, ó solo usaban las de última moda?»

El modo como suelen presentarse los *lictors* en la escena, es otra de las impropiedades que con frecuencia vemos en el teatro.

Sin embargo de que sabemos que estos guardias de ciertos magistrados romanos, marchaban delante del dictador, de los

(*) De este despropósito recibió el Director de escena la con-digna recompensa. Despues de haber demostrado en un periódico, encubierto bajo el anónimo de *La sombra de Nino*, que era como entonces contribuíamos á menudo á la reforma y perfeccion del teatro, lo ridiculo é inverosimil de la salida del *Arca* de la alianza en la ópera en cuestion, lo mismo fue volver á presentar al público la apócrifa *Arca*, que un grito universal de reprobacion de los espectadores obligó á retirar aquel Inoportuno mueble, sin que se atrevieran á volverle á sacar, en las repetidas representaciones que se hicieron de aquella preciosa ópera.

cónsules, etc., en una sola hilera ; es decir , uno trás otro , como que el primer lictor , ó el que iba delante de todos , se llamaba *primus lictor* , el segundo ó el que iba tras de este, *secundus lictor* , *tertius lictor* el inmediato , y así sucesivamente hasta el último ó el que estaba mas cerca del majistrado ó persona cuyo cortejo formaba , que se llamaba *proximus lictor* ; vemos que salen siempre los lictores de dos en dos. Muchos son los pasajes que podríamos citar de la historia romana en justificación de lo que acabamos de decir ; pero solo producirémos uno de Tito Livio. Este escritor nos dice , que habiendo ido á ver á su hijo Fabio Máximo , lugarteniente que era del Cónsul , su mismo hijo , y manteniéndose el padre á caballo aun despues de haber pasado por delante de él los primeros once lictores que precedian al Cónsul y marchaban uno tras otro , mandó al duodécimo, ó *proximus lictor* , que cumpliera con su obligacion, y este intimó en alta voz al padre que se apeara y tributara al Cónsul los honores que le eran debidos. El respetable anciano obedeció , y abrazando á su hijo , « he querido ver , le dijo , si sabias ser Cónsul. »

Se contestará tal vez que salen los lictores de dos en dos, ó de cuatro en cuatro en el teatro, con el objeto de presentar mayor visualidad ; pero nosotros nunca convendrémos en sacrificar la propiedad y la exactitud histórica , al punto de vista , el cual á mas pierde mucha parte de su mérito cuando se aparta de la realidad. Podrá esto hacerse cuando se trate de cosas que no tenemos una certeza de ellas ; pero en aquellas que no nos queda ninguna duda , como en esta , no parece arreglado este modo de proceder.

Tambien se observa que los mismos lictores llevan siempre la segur ó hacha entre las fascas , siendo así que en ciertos casos es una impropiedad. Siempre y cuando la escena se suponga en Roma , y el hecho sea posterior al año 500 antes de Je-

sucristo, es decir, despues del año 250 de la fundacion de aquella ciudad, no deben llevar los lictores la segur entre las fascas, y solo pueden ponerla entre ellas cuando hayan salido las puertas de Roma. Esta disposicion es con arreglo á una dada por el cónsul P. Valerio Públicola, que espidió para dar al pueblo romano esta prueba de deferencia y respeto, por que mereció el sobrenombre de *Publicola*, que es lo mismo que si dijéramos hombre popular ó amigo del pueblo. Seria tambien de desear que los lictores bajaran ó abatieran sus fascas cuando se presenta en la escena una autoridad superior á la que ellos acompañan. Esta accion, que los autores latinos llaman *fusces submíttere*, la practicaban siempre que se encontraban con una persona de mucho respeto, como el Flamen Dial ó Gran Sacerdote de Júpiter, etc.; y tambien solian algunas veces los cónsules mandar abatir las fascas que llevaban sus lictores, al presentarse en los Comicios ó en otra asamblea en la cual estaba reunido el pueblo, para darle esta prueba pública de atencion y de respeto.

¿ Porqué cuando salen esas brillantes comparsas de soldados no han de ir con armas propias y con trajes iguales ó parecidos á los que usaban las tropas de aquella nacion en la época en que se supone pasa la escena? ¿ Y porqué al mismo tiempo no se les hace remedar en lo posible, y en lo que permita el teatro, las evoluciones que estaban en uso en los tiempos en que se supone existieron? ¿ Cuán chocante ha de ser á un militar inteligente ver marchar ó formarse por ejemplo un peloton de egipcios del tiempo de los Ptolomeos, una fraccion de una falange griega ó parte de una legion romana de los tiempos de la república, siguiendo la táctica de Federico II ó los principios de estrategia de Jomini? ¿ Seria acaso difícil hacerles remedar el cuneo, la tenaza, el ladrillo y otras evoluciones de que nos habla Polibio?

Con motivo de haber dispuesto el Director de escena del teatro de Barcelona que en la ópera *El sitio de Corinto*, saliesen las tropas con armas de fuego, se nos invitó á que emitiéramos nuestra opinion, y dimos la siguiente contestacion.

« Si Francisco Carrara usó las armas de fuego ó mosquetes contra los Venecianos, en 1380, como dice Muratori; si se sirvieron de artillería los Ingleses en la batalla de Crecy en 1346 como escribe Juan Villani; si en la crónica de Alfonso XI de Castilla leemos, hablando del sitio que puso este monarca á Algeciras en 1332, » *que los moros de la cibdad lanzauan pellas de fierro grandes tamañas como manzanas etc.*; » si Zurita refiriendo una invasion que hicieron los moros de Granada en Alicante en 1331 dice que « *llevaban ciertas pelotas de hierro que se tiraban con fuego* » ó como escribia el ayuntamiento de Alicante á los reyes de Aragon D. Alfonso y D.^a Eleonor, *moltes pilotes de fer per gitarles llunys ab foch*: si anterior á este hecho en la crónica de Alonso VI conquistador de Toledo se dice que en una batalla naval entre el rey de Tunez y el de Sevilla, las naves del primero « *traian ciertos tiros con que tiraban muchos truenos de fuego,* » y si de la Crónica de España por Abu-Abdalla citada por Casiri, resulta que en 1312 el rey de Granada Abul-Alid llevó consigo al sitio de Baza « *una gruesa máquina que cargada con mistura de azufre y dándola fuego despedía con estrépito globos contra el alcázar* », y si últimamente todos ó la mayor parte de los historiadores convienen en que los Arabes fueron los que introdujeron las armas de fuego en Europa, no nos parece infundado que los soldados de Mahometo II, ni los Griegos que defendian el acrópolis ó ciudadela de Corinto las usaran en 1458, es decir 146 años despues que las habian introducido ya en España. Convenimos no obstante en que entonces no usarian fusiles, ni pistolas, ni el mismo corraje,

cartucheras, etc. que ahora, sino unas armas muchísimo mas pesadas y de un manejo igualmente complicado. »

(29) Conociendo el doctor Sarlandiere que faltaba en la ciencia fisiológica tratar *ex profeso* de las diferentes acciones musculares, y señalar de un modo positivo las funciones reales á que estan destinados cada uno de los músculos, determinó llenar esta laguna, por ser de mucha importancia conocer la verdadera naturaleza de nuestros movimientos, particularmente de los de la espresion facial. La Memoria en que trató esta materia con tanto gusto como conocimiento, se insertó en los Anales de Medicina Fisiológica que publicó en París el Doctor Broussais número 7, año IX, julio de 1830. Estos conocimientos, como dice el mismo Sarlandiere, no solo son necesarios al médico fisiológico, sino tambien al filósofo observador, al pintor, al estatuario, al actor, al diplomático, al magistrado, y en general á todos aquellos que por su destino tienen que interrogar y sondear el corazon del hombre, ó representar las emociones que siente, y los movimientos que ejecuta en las diferentes situaciones y circunstancias de la vida.

(31) Los funestos efectos de la melancolia pueden ser tales, que mas de una vez han llegado á producir la muerte, lo mismo que la mas fuerte de las pasiones, cuando han herido con energía la exaltada imaginacion de una naturaleza delicada.

Víctima de la melancolia fue el célebre Palmer. Representando este distinguido actor inglés la *Misanropía y arrepentimiento* de Kotzebue en el teatro de Coventgarden de Londres, sucedió su muerte trágica.

Abatido Palmer por la pérdida reciente de su esposa y de un hijo á quien idolatraba, no cesaba de dar pruebas de un sentimiento el mas profundo, superior á todos los consuelos que se empeñaban en darle sus amigos. No obstante, representó todavía alguna pieza con cierta vivacidad y sal cómica. El 2 de

agosto de 1798 dió la *Misanthropía*, en la cual desempeñaba la difícil parte del extranjero ó desconocido. En los dos primeros actos no manifestó apenas alteracion alguna; pero en el tercero se presentó en la escena del todo afligido, y cuando tuvo que contestar á la pregunta que hace el *Mayor* acerca la salud de sus hijos, la reciente pérdida de sus caros objetos le afectó de tal manera, que cayó en tierra, y dando un gran suspiro murió instantaneamente.

Los espectadores al pronto creyeron que esto habia sido un golpe maestro del arte, para espresar la fuerza de su sentimiento; pero cuando vieron que retiraban de la escena el cadáver de Palmer, un asombro general se apoderó de todo el teatro.

El Director se presentó al proscenio para dar cuenta al público de lo que acababa de suceder; pero las lágrimas y los sollozos no le permitieron poder proferir una sola palabra, y lo mismo sucedió á otro actor que se presentó en seguida.

Las últimas palabras que Palmer pronunció fueron: « *Aun hay otro mundo mejor que este.* » Cuyas memorables palabras se grabaron en el monumento sepulcral que en Walton erigieron á este desgraciado actor.

Pudiéramos citar otros sucesos que tienen mucha analogía con el fin trágico de Palmer y hacen ver hasta donde puede llegar la exaltacion de una imaginacion fuertemente berida por la melancolía y la tristeza.

Mozart murió poco despues de haber concluido su célebre *Misa de Requiem* ó de difuntos. He aquí lo que se dice movió á Mozart á componerla. Debemos advertir primero que Mozart en los últimos años de su vida, de resultas de sus enfermedades, que tenían principalmente por origen la demasiada irritabilidad del sistema nervioso, junto con la timidez de su carácter, le habian reducido á un estado de continua

y profunda melancolía, que producía en él ideas las más lúgubras de destrucción y de muerte.

Un día que Mozart estaba sumergido en sus tristes meditaciones, sintió parar á la puerta de su casa un coche, del que salió un extranjero de edad algo avanzada, al parecer rico, el cual, aunque desconocido, entró en la habitación de Mozart con aire y tono de superioridad, y le dijo: que iba de parte de un sujeto muy distinguido á suplicarle se sirviese componer una *Misa de Requiem* para celebrar el aniversario de la muerte de una persona á quien quería infinito. Estas espresiones y el tono misterioso con que las acompañaba, hicieron la mayor impresión en el ánimo abatido de Mozart. Prometió componer la misa, y fué el incógnito, dejando cien ducados encima de la mesa.

Quedó Mozart como estático, y de allí á un cuarto de hora pidió recado de escribir, y se puso á trabajar con tal ahínco, que fue preciso obligarle con mucho empeño á que saliese en coche á dar un paseo; mas no se pudo lograr hacerle hablar una palabra, ni sacarle de sus meditaciones.

Se le había fijado tan profundamente la idea de que componía la misa de sus propias exequias, que no le era posible apartarla de su cabeza; y así se ocupaba de ella del mismo modo que Rafael, penetrado de que su muerte estaba próxima, trabajaba en su cuadro de la Transfiguración.

La Clemencia de Tito que compuso Mozart en Praga para la coronación del emperador Leopoldo, le distrajo algún tanto de sus lúgubras meditaciones; pero no bien hubo llegado á Viena, cuando volvió con mayor actividad que antes á trabajar en la *Misa de Requiem*.

El extranjero le vuelve á visitar: Mozart le espone el motivo porque la obra no está acabada; le promete que lo estará dentro de un mes, y aquel se marcha, dejando una cantidad de dinero igual á la primera, pero sin descubrir, aunque se lo

rogaron, ni el nombre del sujeto para quien era la música, ni aun el suyo.

Mozart mandó á un criado que le siguiera y averiguase donde vivia; mas el criado volvió de allí á poco diciendo que le habia perdido de vista. Esto bastó en el estado de debilidad y abatimiento en que estaba, para que creyese que aquel era un hombre del otro mundo y tal vez el ángel de su muerte.

Esta idea, junto con la esperanza de elevar á su memoria un momento inmortal, exaltó mucho mas su fantasía. Así es que todo el tiempo que duró su trabajo se le veia caer en continuas congojas y debilitarse mas y mas; pero lo mismo era volver en sí y recobrar el sentido, que emprendia el trabajo con mayor actividad.

La Misa tardó en concluirse un mes, y pasados algunos dias fue el extranjero á buscarla; pero Mozart ya no existia. Murió luego de haberla dado la última mano.

Molier, observó los primeros síntomas de su enfermedad mortal, representando el *Enfermo imaginario*: Montfleuri murió luego despues de haber ejecutado el fuerte papel de *Orestes* en la *Andrómaca* de Racine, etc.

(32) Con este motivo recordamos y vamos á reproducir *cuatro palabras* que sobre aplausos y desaires escribió algunos años atrás uno de nuestros mas distinguidos escritores dramáticos.

« Una obra dramática y un actor al ejecutar, ya en todo, ya en parte, el papel que en ella le ha cabido, ó agradan á todos los espectadores, ó gustan á unos y empalagan á otros, ó desagradan á todos. En el primer caso no son dudosos los aplausos, en el segundo pueden serlo, y en el tercero tampoco es equívoco el disgusto del público, ya lo espresen con tremendos silbidos, ya con aquel *chicheo* que en *dialecto bastidorial* se

llama *freir boquerones*, ya con toses y estornudos, ya con desdenoso silencio.»

« Otra clasificación puede hacerse también según las circunstancias en estas señales de descontento ó de aprobación. Las hay de *partido*, de *obediencia*, de *galantería* y de *costumbre*: las de *partido* no han menester explicación; las de *obediencia* son aquellas que se solicitan ó se pagan; las de *galantería* suelen tributarse al actor afamado que vuelve á presentarse en un teatro después de larga ausencia, ó al que principia su carrera; y por último las de *costumbre* son aquellos aplausos que arranca á los *papamoscas* el final de un *parlamento*, volviendo al dialecto consabido, cuando el actor manotea, gesticula sin temor de Dios, tiembla como un epiléptico, y prorrumpe en furibundos alaridos; ó las risotadas y aplausos burlescos con que se saluda ora á un *parte de por medio*, á quien algunos demasiado exigentes tienen antipatía porque no es un *Maiquez*, ora al malaventurado *comparsa* que *mete sillas y saca muertos*. »

« El buen actor que por lo común es más modesto que el malo, da su justo valor á los aplausos y á las rechiflas. Agradece aquellos y escarmienta con estas. Pero, por desgracia suya no faltan *comediantes* que todo lo convierten en substancia, y el desairado sonsonete de cuatro palmadas estériles y hambrientas, los envanece hasta el extremo de hacerse peores de lo que son. Tampoco reflexionan todos, que más de cuatro aplausos no se dan al mérito de la ejecución, sino al talento del poeta, al paso que neciamente se atribuye un autorcillo petulante los *bravos* y palmoteos con que el público quiere recompensar la pericia y el celo de los actores. *Nadie tira piedras á su tejado*, como dice el proverbio. Cuando alguna comedia es aplaudida suele exclamar algún poeta: *¡A no haberla escrito yo!* y algún actor: *¡Mío es el lauro! sino es por mí, la pieza cae sin reme-*

dio. Cuando hay rechifla , los cómicos culpan al escritor, y el escritor á los cómicos. Estos gritan : *¡ qué le hagan á uno quemarse las cejas , y gastar su tiempo y su dinero para paparruchas !* y los autores se consuelan entre sus amigos tronando contra los intérpretes de sus escenas, en estos ó iguales términos : *¡ Son unos idiotas ! ¡ No han comprendido la comedia ! ¡ Me han asesinado ! ¡ La comedia es buena , si señor ; sino que...* En fin lo que decia *D. Eleuterio Crispin de Andorra*. En semejantes clamores unas veces tienen razon los primeros, otras los segundos , y no falta ocasion en que la tienen unos y otros. Ahora bien : ¿ quién sentencia este pleito ? El público que no siempre se deja sorprender por los charlatanes, y recto juez tarde ó temprano da *á cada uno lo que le corresponde.* »

(33) La libertad de silbar las piezas dramáticas y á los que las representan , la imitaron los teatros modernos de los antiguos , en los cuales segun hemos visto, esta costumbre no era desconocida, por que en general siempre se ha pagado para entrar en ellos , y por este precio , dice Boileau , se compra á la entrada el derecho de silbar.

El silbar á los actores y á las comedias con pitos, silbatos y llaves huecas, no se conoció al principio del renacimiento del teatro , como dice Lope de Vega. En la comedia los *Aman-tes sin Amor* , pone en lugar de prólogo un discurso titulado : *El Teatro á los lectores* , y este se queja de que le silban sus comedias , diciendo :

« Solian no ha muchos años, irse de mis bancos tres á tres y cuatro á cuatro cuando no les agradaba la fábula, la poesía ó los que la recitaban , y castigar con no volver, á los dueños de la accion y de los versos. Agora por desdichas mias , es vergüenza ver á un barbado despedir un silbo , como pudiera un picaro en el Coso , y otro pensar que es gracia tocar un instrumento , con que pudiera en sus tiernos años haber solicitado cantar ti-
ples. »

Sin embargo, este predominio del patio y de la cazuela ya se conocia á principios del siglo XVIII, pues en el año de 1605 en el que imprimió el *Viaje Entretenido*, Agustin de Rojas, se quejaba de él en estos versos :

« Desdichado del autor
 Que aqui, como el sastre viene
 Con farsas, aunque sean buenas,
 Que ha de errar cuando no yerre.
 Pues si uno no habla tan presto,
 No falta quien dice: *Vete,*
No te vayas, habla, calla,
Entrate luego, no te entres. »

Cervantes hablando de sus comedias por los años de 1614, y ponderando que fueron bien recibidas; dice :

« Compuse en este tiempo hasta veinte comedias ó treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos, ni otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritos, ni barahundas. »

Pero en la época en que ejercia el populacho de Madrid, particularmente, este imperio, fue á mediados del siglo XVII, segun D. Juan Caramuel. Habla este ilustrisimo de la casta de gente de que se componian los mosqueteros, llamados asi por su estrépito y gritería, con alusion á los soldados de infantería llamados *mosqueteros*, y que dice eran sastres, carreteros, zapateros, aldeanos etc., y añade que por los años de 1650 era su capataz y caudillo un tal Sanchez, zapatero de viejo, á quien los poetas procuraban tener contento y propicio.

Uno de los mas ingeniosos autores, habia compuesto una comedia, que admitida por el Director habia de representarse por los mas hábiles comediantes; y temeroso de la insolencia de los mosqueteros, determinó visitar al señor Sanchez, y dejar su causa en manos de su benignidad. Con este fin buscó

á un conocido , que lo era del fulminante zapatero , y acompañado de él le hizo la visita , y con modo y palabras corteses le informó de que aquella comedia era el primer parto de su ingenio , y que de ella dependia su fama y estimacion futura.

Oyó el remendon con un sobrecejo, digno de la severidad de Caton mismo , al poeta que le hablaba con la mayor humildad, y le despidió con estas formales palabras : *Váyase vuestra merced muy consolado, y esté seguro que se le hará justicia.* Este caso , añade el señor Caramuel , que lo supo de la boca del amigo que acompañó al poeta novel.

A este intolerable popular predominio aludió otro poeta anónimo , diciendo :

« Pero que han vuelto ya los zapateros
Otra vez á las lesnas : arrogante
E impla nacion cuando eran mosqueteros.
A quien solos poeta y comediante
No han sabido ablandar con mil plegarias
Ni con alegre y misero semblante ,
.....
Y el remendon descanse del calzado ,
Y vuelva á ser tonante mosquetero
Y contra el mal poeta rayo airado. »

La esclámacion *bravo* , que los españoles , franceses y otras naciones han tomado de los italianos , generalmente sirve para espresar la admiracion que causa un artista que sobresale en su arte. En el teatro lirico el *bravo* se dirige unas veces al cantor , otras al compositor , y en ciertas ocasiones á entrambos ; pero jamás al poeta.

Algunas veces los italianos hacen en esto una distincion , aplicando un *Bravo maestro* al compositor , cuando la música agrada , y el canto ó la ejecucion de los actores no es como corresponde.

Otras veces el *bravo* va acompañado del nombre del actor , y suele hacerse cuando no disgusta la ejecucion , pero no estan contentos del compositor.

En ciertas ocasiones cuando los espectadores conocen que el compositor ha tomado un trozo de música de algun maestro anterior , dan á entender que han conocido el plagio , añadiendo á sus bravos el nombre del primer compositor.

Aunque el nombre *Bravo* siendo adjetivo debe cambiarse en *Brava* cuando se aplica á una mujer ; se acostumbra á usar y aplicar indistintamente á un hombre ó á muchos , lo mismo que á una ó varias mujeres.

L

Es propiedad.



ÍNDICE.



| | <i>Pág.</i> |
|---|-------------|
| Advertencia. | 1 |
| Introduccion. | 5 |
| Del teatro y de las representaciones dramáticas. | 13 |
| De la declamacion. — Declamacion antigua. | 65 |
| Declamacion moderna. | 75 |
| Principios generales de declamacion. | 97 |
| De la escena. | 107 |
| De la voz, de la pronuncacion y de la memoria. | 115 |
| De la accion ó accionado. | 141 |
| Del rostro ó semblante. | 163 |
| De los trajes. | 179 |
| De las conveniencias teatrales. | 195 |
| Del carácter. | 199 |
| Nobleza. Majestad. | 203 |
| Figuron. | 207 |
| De las pasiones. | 209 |
| Estimacion, respeto, veneracion, amor. | 219 |
| Zelos. | 231 |
| Miedo, pavor, susto, temor, espanto, asombro, horror. | 239 |
| Ira. Desesperacion. | 247 |

| | <i>Pág.</i> |
|--|-------------|
| Cólera , impaciencia , arrebato , violencia | 251 |
| Venganza | 259 |
| Furor | 261 |
| Envidia | 265 |
| Odio | 271 |
| Orgullo. Vanidad | 273 |
| Coquetería | 285 |
| Vergüenza | 289 |
| Avaricia | 295 |
| Desprecto | 299 |
| Ambicion. Emulacion | 303 |
| Desconfianza | 307 |
| Admiracion | 309 |
| Alegría. Risa | 311 |
| Ternura | 317 |
| Devocion | 319 |
| Tranquillidad. Actividad | 321 |
| Enfermedades | 325 |
| Del sufrimiento en general | 329 |
| Melancolía | 333 |
| Ceguera , sordera , mudez | 337 |
| Locura | 341 |
| Borrachera | 343 |
| Pereza | 347 |
| Riqueza. Pobreza | 349 |
| Juego | 355 |
| Agonía. Muerte | 361 |
| De otras pasiones , sensaciones ó afectos en general | 363 |
| Aplausos. Silbidos | 367 |
| Anotaciones | 371 |



BIBLIOTECA DE MONTSERRAT



13020100017538

BIBLIOTECA
DE
MONTSERRAT

Armario XX ^{ED}
Estante 12'
Número 37

