TALMA

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE TEATRAL

VERTIDAS AL CASTELLANO

POR

ENRIQUE SÁNCHEZ DE LEON

(Notas, artículos y poesías sueltas del mismo)

MADRID.
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE M. P. MONTOYA Y C.ª
Calle de los Caños, número 1.
1879.

TALMA

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE TEATRAL.

TALMA

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE TEATRAL

VERTIDAS AL CASTELLANO

POR

ENRIQUE SANCHEZ DE LEON

(Notas, artículos y poesías sueltas del mismo)

MADRID.
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE M. P. MONTOYA Y C.ª
Calle de los Caños, número 1.
1879.

A LOS SEÑORES

DON ANTONIO VICO

Y DON EMILIO MARIO

La version castellana que de las REFLEXIONES DE TALMA publico, no es un trabajo literario; ni ménos reviste importancia alguna; representa sólo pequeños intervalos de tiempo arrancados á las MURMURACIONES teatrales y dedicados á la lectura del artista dramático que más influjo tuvo en la escena europea.

El apéndice de esta publicacion está formado con ENTRETENIMIENTOS mios, ya publicados en distintos periódicos, sin valor de ninguna especie. Para que tenga alguno, pongo al frente de este libro vuestros nombres, como débil testimonio del afecto y admiracion que les profesa

Enrique Sanchez de Leon.

REFLEXIONES DE TALMA

I

sobre Lekain y el arte teatral, vertidas al castellano por Enrique S. de Leon.

Sin pretension literaria, exenta de toda idea especulativa, y con objeto sólo de popularizar entre mis ilustrados compañeros las notables páginas del eminente Talma, me atrevo á publicar este opúsculo, escrito ya hace algun tiempo, y que no tiene otro objeto que rendir un tributo de admiracion, siquiera éste sea muy débil, á la poderosa inteligencia, al génio esplenderoso, cuyo recuerdo, amortiguándose por grados (con tristeza lo prevee en las primeras páginas de su libro), ha llegado, por desgracia, á olvidarse totalmente entre los franceses, ni remotamente á conocerse entre nosotros. ¡Tal es la efímera gloria del actor, tan ingrata se muestra la historia con sus concepciones artísticas!

Talma nació el 15 de Enero de 1763: no llegó á conocer al gran Lekain, muerto en 1778: pero sí recogió tradiciones y recuerdos de este famoso actor.

Todo lo que se atribuye á Lekain, pertenece de derecho á Talma. Sus apreciaciones discretas é inteligentes; el gran caudal de conocimientos históricos, así griegos como romanos, que elevaron á aquél á la altura de los primeros trágicos franceses, hicieron tambien de éste el más grande actor de su época.

Pródiga por más de un concepto mostróse con Talma la naturaleza: belleza de figura, belleza de rostro; era un tipo tan perfecto de hermosura, que parecia esculpido en los mármoles del Parthenon, poseia tambien en muy alto grado las cualidades más indispensables para la escena: *sensibilidad é inteligencia.*

Una buena biografía de Talma es casi imposible hacerla. Tras largo tiempo, plumas muy bien cortadas no han hecho más que un bosquejo, y la nuestra no puede ni aun trazarla siquiera. Por eso vamos á contentarnos con preceder á las reflexiones que sobre el arte dramático dejó, unas páginas de Mad. Stael, incomparablemente superiores á cuantas biografías se han hecho de Talma.

.....

.....

.....

«Cuando aparece en Francia un hombre de verdadero génio, sea en la carrera que fuere, llega al mayor grado de perfeccion posible; esto es porque reune audacia suficiente para saltar por encima de las medianías, y el tacto del buen gusto, que importa mucho conservar mientras la originalidad del talento no sufra en ello. Así pues, y en este concepto, puede ser Talma citado como modelo de atrevimiento y de mesura, natural y digno al propio tiempo; adquirió se-

cretos de diversas artes que parecia imposible poseyese; sus actitudes en escena recuerdan las más bellas estátuas de la antigüedad; sin que él se dé cuenta de ello, su traje, á pesar de las variadas actitudes escénicas que toma, permanece artística y cuidadosamente arreglado, como si en el más perfecto reposo hubiera ordenado los pliegues del vestido. La expresion de su rostro, como de la mirada, debe ser estudio principal de todos los pintores. Tornasola alguna que otra vez los ojos, é instantáneamente ábrelos del todo para hacer saltar de ellos torrentes de sentimientos, con los cuales inunda la escena. El sonido de su voz conmueve y extremece ántes que la verdadera significacion de la palabra llegue á ser comprendida por el espectador. Cuando en alguna tragedia encuentra versos descriptivos, hace sentir las bellezas de este género, cual si Píndaro recitára sus magníficos cantos. Otros actores tienen necesidad de hacerse oir y entender para conmover; mas hay en la voz de este hombre un *no sé qué* mágico, que desde los primeros acentos despierta la simpatía del corazon. Los encantos de la música, pintura y escultura, de la poesía, y sobre todo los del lenguaje del alma; hé aquí los medios de que se vale para desarrollar en los que le escuchan el poderío de las pasiones, ora sean generosas, ora terribles. ¡Qué conocimiento del corazon humano en la manera de crear sus papeles! Es el principal autor por sus acentos y fisonomía. Empiezan de este modo los versos al contar Edipo á Yocasta cómo ha muerto á Layo sin conocerle: «Yo era jóven y altivo.»

«Los actores que le precedieron, creyeron un deber

interpretar la frase *alivio* alzando la cabeza, como para designarse á sí mismo. Talma no; siente los terribles recuerdos del orgulloso Edipo, siente los remordimientos que le atormentan, y pronuncia con voz entrecortada esas frases, como recordando una segura confianza por desgracia perdida: Forbas llega de Corintho en momento que Edipo acaba de concebir sobre su nacimiento temerosas ideas; pide hablarle secretamente. Los otros actores se volvian apresuradamente á este personaje, y en seguida mandábanle retirar. Talma permanecia con los ojos fijos sobre Forbas, y despues, tendiendo su mano como queriendo desviar de allí todo lo que le rodea, lanza una mirada imperiosa. Aún no ha dicho nada, y sus extraviados movimientos descubren la confusion de su alma. Y cuando en el último acto, separándose de Yocasta, exclama:

¡Sí; Layo es mi padre y yo soy vuestro hijo!« ve espectador entreabrirse la mansion del Eterno, donde pérfido destino arrastra á los mortales.

En Andrómaca, cuando la insensata Hermonia acusa á Orestes de haber asesinado á Pyrrhus sin su consentimiento, Oreste responde:

¿Y no habeis vos mismo aquí, poco há, ordenado su muerte?...

. . . . . .

Se cree que Lekain, al recitar estos versos, apoyábase cada frase como para recordar á Hermonia las circunstancias que habian concurrido al recibir la órden de muerte. Esto, que seria bueno hallándose frente á frente de un juez, cuando se trata de la mujer amada, la admiracion de verla cruel é ingrata, es el único

sentimiento que debe llenar el alma, y así es como Talma comprenderia la situacion.

«Sólo un grito se escapa del corazon de Orestes; las primeras palabras, dichas con energía; las que le siguen, con abatimiento creciente; dejaba caer los brazos, tomaba el rostro por momentos una palidez mortal, y la emocion de los espectadores iba en aumento, á medida que él parecia perder la fuerza de su espíritu.

Es sublime el modo con que Talma recita el monólogo siguiente; la inocencia que rebosa el alma de Orestes, es para desgarrar el corazon al decir estos versos:

«¡Yo asesino de un rey á quien venero!»

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

é inspira una piedad tal, que ni el génio del inmortal Racine pudo preveerlo. Todos los grandes actores han hecho un estudio de los furores de Orestes. Talma armoniza en esta obra de una manera singular la nobleza de sus gestos y accion, con el efecto de la desesperacion. Es tan grande el poderío de su dolor, que lo revela á través de la misma calma y dignidad.

En las comedias cuyos argumentos basan en la historia de Roma, desarrolla Talma su talento de diverso modo y en distinto género. Se comprende mejor á Tácito despues de haberle visto representar á Neron; manifiesta en ellas el espíritu de una gran penetracion, y en mi humilde juicio, más admirable está en aquellas comedias en que se abandona totalmente al sentimiento. En la de Belloy, quitó á Bayard los aires de

ron que le caracterizaba, gracias á la hinchada
nacion de otros actores. Este héroe, antes fan-
y vano, lo cambió Talma, presentándolo sencit-
ural, dentro del tono trágico é histórico. Su
n, su traje, todo me hace recordar las estátuas
ellos caballeros que se ven en las antiguas igle-
es de admirar cómo un hombre que posee tan
sentimiento del arte antiguo, se trasporta de
lo al carácter de la Edad Media.
ma representa alguna vez el papel de Faron en
gedia de Ducis que se titula *Abufar*.
nda esta tragedia en versos arrebatadores, que
quier se encuentran en ella: esa morbidez pro-
Mediodía asiático, donde el calor consume la
za en vez de embellecerla, es presentada admi-
nte por él en esta obra. El mismo Talma, grie-
no, caballero, es un árabe del desierto lleno
ía y amor; sus ojos se cubren para huir de los
lel sol; hay en sus gestos una alternativa ad-
de indolencia é impetuosidad; tan pronto el
e es abrumador, como se presenta más pode-
la naturaleza. El objeto de la pasion que le
, segun cree él, su hermana. Desvíanse sus
que ama, con pasos inciertos quiere huir de
azan sus manos la imágen que siempre ve á
cuando estrecha á Salema sobre su corazon
sta sencilla frase: "Tengo frio," sabe expré-
z el extremecimiento terrorífico de su alma
devorador que quiere ocultar.
dramas de Shakspeare arreglados al teatro
Ducis, hay, en verdad, muchos defectos;

mas bien injusto será el que no reconozca bellezas de primer órden. Todo el génio de Ducis consiste en el sentimiento que imprime á sus obras. Talma las representa con el celo que debe esperar la amistad que le une á este grande y antiguo autor. En la comedia francesa, se recita la escena de las hechiceras con Macbetch; y hé aquí donde se ve á Talma expresando un pasaje, ora sea vulgar ó noble, con el acento de las brujas, y conservar durante él toda la dignidad que nuestro teatro exige.

"Con palabras desconocidas esos séres monstruosos,

Se llamaban unas á otras; regocijábanse entre ellas.

Se aproximaban; me mostraban su feroz risa.

Sus dedos misteriosos los colocaban en sus bocas.

Yo las hablo, y en la oscuridad se escapan estas visiones.

Una con un puñal, otra con un espectro en la mano;

Otra con una gran serpiente apretaba un cuerpo lívido;

Las tres en vuelo rápido se dirigen á este palacio,

Y huyendo por los aires lejos de mí todas.

Me dejan; dándome por adios estas palabras: Tú serás rey."

La voz baja y misteriosa de este actor al pronunciar esos versos, el modo de posar el dedo sobre su boca á manera de la estátua del silencio, la vaguedad de su mirada para expresar el horrible y espeluznante

recuerdo, todo pintaba maravillosamente una cosa nueva en nuestro teatro, que en tradicion alguna pudo hallar ni la más pequeña idea.

Otelo no ha tenido muy buen éxito últimamente en la escena francesa; pero cuando Talma presenta este drama, arrebata; pues en el quinto acto parece tan cierto el asesinato como si pasára ante nuestros ojos. Yo he visto declamar á Talma con su mujer, cuya voz y figura convenian perfectamente á Desdémona, la última escena de este drama, en el cuarto del teatro; érale suficiente pasar la mano sobre los cabellos de su esposa, fruncir las cejas, para identificarse con el moro de Venecia, apoderándose de una manera tan rápida la pasion devoradora de los celes, cual si las ilusiones del teatro le rodeásen.

Entre las trajedias del género extranjero, Hamlet es su triunfo; los espectadores no ven en la escena francesa cruzar la sombra del padre de Hamlet, pero se ve estereotipada en la fisonomía de Talma, y ciertamente que mirándole al rostro, causa si se quiere más terror. Cuando en medio de la conversacion melancólica y sencilla cree aparecérsele el espectro de su padre, los ojos que lo contemplan, siguen involuntariamente hasta sus más pequeños movimientos, no siendo posible dudar de la presencia del fantasma; atestiguado en su rostro de una manera maravillosa.

Hamlet llega solo, sombrío y triste á la escena en el tercer acto, y dice en bellísimos versos franceses el famoso monólogo:

"¿La muerte es el sueño? ¿Es el despertar?

«¡Puede ser!...»

¡Puede ser!... ¡Ah! Es la palabra que hiela, que espanta!...

«¡El hombre, junto al ataud, parado por la duda!...

«Ante este vasto espacio retrocedemos espantados.

«La existencia nos es grata, y agradable la vida.»

Talma, aquí, no hacia ni el menor gesto; alguna que otra vez alzaba la cabeza como para interrogar al cielo y la tierra sobre lo que es la muerte. Inmóvil, la dignidad de la meditacion absorbia todo su sér. Veíasele allí, en medio del silencio, rodeado de callados séres, indagar con el pensamiento la suerte de los mortales.

¡Dentro de pocos años, todo lo que *es* no *será*; otros hombres asistirán al mismo sitio con idénticas dudas é incertidumbres, sumergiéndose en el profundo abismo de la idea!

Cuando Hamlet quiere hacer jurar á su madre sobre la urna que encierra las cenizas de su esposo no tener participacion en la muerte de su padre, ella vacila y se turba. Entónces Hamlet tira del puñal para hundirlo en el seno maternal; mas, en el momento de ir á herir, la ternura, la piedad apodéranse de él, y volviéndose hácia la sombra de su padre, grita: «Gracias, gracias, padre mio,» con un acento tal, que todos los sentimientos de la naturaleza parecen albergados en aquel corazon; entónces, arrojado á los piés de su madre, la cual se halla poseida de un mortal desmayo, dice estos dos versos, lleno de una piedad inagotable:

"Vuestro crímen es horrible, execrable, odioso,—mas no es más grande que la bondad de los cielos....."

En fin, no es posible hablar de Talma sin recordar á Manlius.

No era muy agradable al público francés la mencionada obra. El argumento es el de *Venice sauvé de Otoway*, tomado de la historia romana. Manlius conspira contra el Senado romano; deposita el secreto en Servilius, amigo cariñoso y verdadéro mucho tiempo há; y se lo confia á disgusto de sus compañeros, que temen la debilidad de Servilius, el cual ama frenéticamente á su mujer, que es hija del cónsul. Los conjurados recelan con razon en el caso presente: Servilius en efecto no puede ocultar á su esposa el peligro en que se halla la vida de su padre, y tan pronto como ella lo sabe, corre á revelárselo al autor de sus dias. Manlius es arrestado; descúbrense sus proyectos y el Senado le condena á ser precipitado desde la roca Tarpeya. Antes de Talma, pasaba desapercibida esta produccion débilmente escrita, como la pasion de amistad que Manlius siente por Servilius.

Cuando un billete del conjurado Rutilo le comunica haber sido descubierto el secreto por Servilius, que ha hecho traicion, Manlius llega con el billete en la mano; aproxímale á su culpable amigo, á quien ya domina el arrepentimiento; y mostrándole las líneas acusadoras, pronuncia estas frases:

"¿Qué dices á esto?"

Yo pregunto á cuantos le han visto en esta produccion, si es posible experimentar á la vez sentimientos tan diferentes como los que expresa su rostro y voz.

Al furor de que se halla dominado, endulza un sentimiento interior de piedad, y la indignacion, producto de una viva amistad, se comunica al alma de los espectadores por el acento de su voz, sin necesidad de percibir la palabra. Manlius desenvaina el acero para herir á Servilius: busca su mano el corazon del amigo: más el recuerdo de tantos años durante los cuales Servilius le fué tan querido, hace que derrame una nube de lágrimas, fluctuando entre la venganza y la amistad.

En el quinto acto le encontramos aún más admirable. Servilius, como para expiar su falta, ha arrostrado peligros sin cuento intentando salvar á Manlius.

Ha resuelto, si muere su amigo, morir tambien. El dolor de Manlius se halla ya un tanto mitigado con el arrepentimiento de Servilius; no se atreve, bien á su pesar, á perdonarle tan espantosa traicion; pero sin darse cuenta toma la mano á Servilius (que éste esconde avergonzado) y la aproxima al corazon. Sus involuntarios movimientos buscan al culpable amigo, á quien quiere abrazar antes de dejarle para siempre.

Nada hay en la comedia francesa que justifique esta bondad de Manlius ni que describa tampoco el afecto que profesa á Servilius; pero todo lo crea Talma con su talento. Los papeles de Pedro y Faffier en la comedia inglesa, indican esta situacion exageradamente. Talma sabe dar á la tragedia de Manlius toda la pasion debida, sin exagerarla en lo más mínimo, haciendo honor á su talento la verdad con que sabe expresar el poderío de una grande y sincera amistad. Puede la pasion amorosa convertirse en ódio:

mas cuando los lazos de la amistad se han formado por la afinidad de esos secretos del alma, parece que una inconsecuencia del amigo no es suficiente á destruir esta afeccion, esperándose que los remordimientos del mismo le acusen y enternezcan, así como despues de una larga ausencia enternece el regreso al hogar doméstico del hijo más querido.»

De esta manera hablaba Mad. Stael en uno de sus libros: quince años despues su admiracion hubiera sido más viva, porque de 1820 á 1826, época de su muerte, Talma hizo progresos inmensos; su génio, ilustrado por incesantes estudios, se elevó á los últimos límites del arte.

Pueden los buenos consejos del gran trágico, sus pensamientos, tan justos como bien expresados, ser objeto de meditacion para los jóvenes artistas que nos dedicamos al teatro: por esos consejos comprenderemos todo lo bello que encierra una carrera en la que el estudio de los grandes maestros ha de asociarse para alcanzar y formar una gloriosa cadena de triunfos artísticos.

Mas, para llegar á este punto, es necesario *creer en el arte*, tener verdadera pasion artística y respetarlo ante todo.

Talma dice que entre el actor y el espectador debe mediar el espesor de un mundo. Condena, y con justa razon, salir á la escena á hacer reverencias á cambio de palmadas cuando el espectador se interesa por el

personaje, pues dice es quitar la ilusion al público; cita un pasaje de la *Fedra* en que Thereman dice á Hipólito:

"..... Fedra es la que huye."

siendo así que la actriz encargada de Fedra ha salido al público á darle las gracias momentos antes.

¡Cuál seria entonces su indignacion ante semejante ultraje al principio más elemental del arte dramático, hoy que es una costumbre admitida en todos los teatros presentarse en escena llamados por *claqueurs* miserables! ¡Qué impresion la del espectador inteligente herído con esta grotesca inconveniencia, siendo así que el decoro y respeto al arte deben ser la norma fiel de un actor decoroso!

Talma, si saludaba, lo hacia en medio de una triple salva de aplausos, pero con ciertos signos mudos y elocuentes que electrizaban á la sala, y esto precisamente era uno de sus rasgos de ingénio.

No queremos ser ni críticos ni biógrafos; nuestro objeto es rendir un homenaje á la memoria de Talma, despertar el recuerdo del eminente artista por medio de esta publicacion. Dejémosle hablar; ¡quién sabe si la autoridad de su palabra pondrá término á los desórdenes del teatro, de un arte en el que Moliére en Francia y Lope de Rueda en España fueron sus más ilustres representantes!

TALMA.

—

Consideraciones sobre Lekaim y el arte dramático (1)

No tengo pretensiones de escritor al publicar estas líneas: todos mis estudios han sido los que se relacionan principalmente con mi carrera; no vea, por tanto, el público, en estas páginas, sino el deseo de discurrir un momento sobre mi arte, hecha esta importante salvedad, paso á mis *reflexiones*.

El objeto del arte dramático creo yo sea, á la vez que ofrecer un placer, dar tambien una leccion. La tragedia y la comedia son los dos géneros de poesía dramática: la primera, pinta las virtudes y los crime-

(1) La pieza autógrafa escrita por la mano de Talma, existe en los archivos de la Comedia francesa: el texto original no presenta nada que merezca ser señalado: se encuentran en la impresion, de vez en cuando, algunas correcciones de estilo, hechas, sin duda, por él al leer las pruebas: el haber examinado este precioso documento, lo debo á la galantería de Mr. Laugier, archivero de la Comedia francesa en Paris.

nes; la segunda, el cuadro de las ridiculeces y vicios; una y otra interesan ó hacen reir, al mismo tiempo que corrigen é instruyen. Se asocian los actores al escritor, y no son para éste, como muchos creen, simples traductores: el traductor no aumenta nada al pensamiento que traduce; el actor, identificándose fielmente con el personaje que representa, completa el pensamiento del escritor, del cual es intérprete. Uno de los grandes males de nuestro arte es que muere, por decirlo así, con nosotros; los demás artistas dejan monumentos de sus obras; las del actor mueren con él, y solo se conserva en la memoria de aquellos que le vieron. Por tal motivo debia darse más valor á los escritos didácticos que dejasen los grandes actores, adquiriendo más utilidad al ser comentados y discutidos por los que fuesen obteniendo posicion artística. Animado por la experiencia que sugiere treinta y siete años de práctica teatral, y por una série de triunfos, sino justos, hijos todos de mis desvelos y estudios, he creido me autorizaban para llenar más que otro, tal vez, los deseos de aquellos que me suplican dé á la opinion pública mis consideraciones. Espero que el lector no verá en esta confianza ni un exceso de vanidad, ni una falsa modestia.

Basaré, pues, mis reflexiones, tomando como punto objetivo del arte dramático al gran actor Lekaim, gloria de la escena francesa.

No tuvo Lekaim ningun maestro, y no por eso dejó de brillar muy alto. El *Nosce te ipsum* de la escuela Socrática, debe tenerse muy en cuenta por el actor. Si no hay en él las facultades necesarias para la ex-

presion de las pasiones, para la pintura de los caractéres, ningun consejo bastaria, ni nadie podria dárselos: el génio no se aprende: la facultad de crear nace con nosotros; si el actor la posee, los avisos de personas de buen gusto podrán entonces servirles de guía. Y como hay en el *arte de decir versos* una parte mecánica, ciertas reglas pueden prescribirse por las lecciones de un actor consumado que, iniciando los secretos de su propia experiencia á aquellos que tienen el gérmen del talento, puede ahorrarles infinitas vacilaciones y mucho tiempo.

Al comenzar Lekaim su carrera, tuvo grandes ovaciones. Un dia que habia representado ante la córte de Luis XV, dijo el rey despues de la comedia: «Me ha hecho llorar este hombre, á mí que jamás he llorado.»

Esta manifestacion de testigo tan ilustre, le valió su admision entre los actores franceses. Antes de aparecer en el teatro, habia adquirido alguna reputacion en los pequeños de sociedad; en estos le vió Voltaire llamando mucho su atencion, y de aquí nació tambien la amistad de Lekaim con este hombre tan eminente.

El sistema de declamacion era entonces una especie de salmodia, un triste cántico que databa desde la infancia del teatro (1). Lekaim, sometido á la in-

(1) En ninguna parte mejor que aquí podré censurar la impropiedad de la palabra *declamacion* con la cual se quiere expresar el arte del cómico. Este término que parece designar otra cosa que el *natural* modo de hablar, envuelve una idea contraria de lo que el actor debe hacer y le aparta de la *difícil facilidad* de Iriarte.

Remontándose probablemente á la época en que la

fluencia del ejemplo, sentia la necesidad de librarse de este yugo, de ese canto monótono, y sacudir las reglas convencionales que encadenaban su génio artistico, pronto á desarrollarse; mas á pesar de la sujecion que sufria, hizo escuchar por vez primera los verdaderos acentos de la naturaleza. Lleno de grande y profunda sensibilidád, de fuego ardiente y comunicativo, su representacion era siempre fogosa: arrastrado por los trasportes de su accion, por su recitar ardiente, conmovian los trágicos acentos de su voz. Criticáronle los partidarios de aquella salmodia antigua, y le ridiculizaron apellidándole *El Toro*. Como no encontraban en él esa diccion retumbante y fastuosa, esa amartillada declamacion á que estaban acostumbrados, mofábanse de él. No habia ciertamente en sus movimientos, en sus pasos y gestos, la nobleza y gracia que nuestros antepasados exigian y que constituian entonces el *bello actor*, hasta el punto de patentizar y hacer creer los Marcel de aquel tiempo, las bellezas del *mi-*

---

tragedia era en efecto cantada, podria tener este palabra justa significacion; usándose hoy, desvia y dá una falsa direccion al estudio de los jóvenes actores. Por otra parte, paréceme extraño designar un arte, con la palabra que sirve precisamente para hacer la crítica de él. No soy yo ciertamente quien deba sustituir esta palabra por otra más conveniente. *Jouer* (en francés), *jugar* la tragedia, envuelve la idea de divertimiento, más que de arte: *decir* la tragedia, paréceme una locucion *fria*, que no expresa más que el simple recitar sin accion ninguna. Los ingleses sírvense de varios, términos que expresan mejor la idea: *To perfom tragedy*, representar, ejecutar la tragedia: *To act á part*, hacer un pasaje, un papel. Nosotros tenemos el sustantivo actor, mas no tenemos el verbo que debia dar *la idea de poner en accion, hacer*.

nuel, aplicadas á la declamacion. Lekaim, simple plebeyo, arrancado á un taller de platería, no habia sido, es verdad, educado en ningun palacio, como Barom pretende debian educarse los actores; pero la naturaleza, que es más noble educanda aun que los palacios, se encargó de revelarle todos sus secretos. Lekaim no llegó en bastante tiempo á moderar el desórden de su representacion. Una vez olvidada la inesperiencia aprendió á calmar la fogosidad y á calcular los movimientos.

Sin embargo, no se atreve en su primera etapa teatral á abandonar totalmente el canto cadencioso, mirado entonces como el bello ideal del arte de la declamacion. Mademoiselle Clairom, Granval y otros autores de este tiempo, siguieron, lo mismo que Lekaim, el sistema ya establecido. Hasta en sociedad se expresaban con ese tono solemne, temerosos de perder el hábito declamatorio contraido al hablar en el teatro. Mas, en Lekaim, esta pompa, esta afectacion, esta solemnidad en el decir, perdíase en el momento mismo que venia una situacion llena de calor: entonces sus acentos patéticos y terribles conmovian las almas todas. Solamente se ve á una actriz, Mlle. Dumenil abandonarse sin reserva al poderoso vuelo de una imaginacion que el arte no pudo aprisionar.

Dotada como Lekaim de esa preciosa y rara facultad de identificarse vivamente con las pasiones y los personajes que representaba, de esa profunda sensibilidad que constituye el verdadero talento, se abandonaba sin reserva al sentimiento. Insensible á las bellezas convencionales, no retrocedia ante la frialdad

calculada, ni sufría el yugo del hábito ni del ejemplo. Admirable en todos sus papeles, ¡cuántas críticas tuvo que sufrir! La envidia osó decir que este abandono sin reglas (á las cuales Mlle. Dumenil no quiso doblegarse), era efecto de una enagenacion mental.

¡Miserable calumnia, que no merece ni áun la pena de refutarse! ¡Se hubieran atrevido los actores de esa época (áun Lekaim mismo), sin degradar á un público viciado ya desde la infancia del teatro á introducir innovaciones atrevidas, que gradualmente y no *ex-abrupto* le llevára á saborear esa naturalidad, grande y elevada sí, pero sencilla y verdadera! El éxito de esta brusca tentativa, hubiera sido muy incierto, exponiéndolos á grandes peligros; por lo tanto, preferian permanecer en esta trillada senda, mejor que aventurarse á perderla.

Las contrariedades, las críticas que sufria Mlle. Dumenil, les infundió miedo; y á pesar de admirarla, no osaron imitar su audacia. Esas reglas de convencion pesaban entónces sobre toda clase de talentos. ¿Cómo los actores dramáticos habian de sustraerse, cuando los escritores no se atrevian á romper ni separarse de ellas? ¿No vemos entre los más esclarecidos doblegarse á la influencia de su tiempo? A Racine al mismo Racine, ¿no le vemos sujeto á ellas desde la inmensa altura de su génio? Muchos de sus héroes tienen el sello de galantería del siglo de Luis XIV, y no el verdadero de la época. Voltaire, en el *Templo del gusto*, señala este defecto por una crítica tan fina como juiciosa. En la admirable *Andromaca*, Orestes y Pílades, cuya amistad ha pasado á ser proverbial, no

están colocados en un mismo punto social. Orestes *tutea* á Pílades, mientras éste trata respetuosamente á su amigo de *señor*, sin usar más que de la palabra *usted* en toda la obra. En las conveniencias del teatro no entraba entónces que el personaje principal fuese tuteado por el confidente. Pudiera ser tambien que el actor encargado del papel de Oreste en la época en que escribió Racine su comedia tuviese alguna culpa en esta singular distincion. Al ejemplo del mundo real, tenian sin duda los actores en el teatro sus rangos sociales, siendo muy severos entre ellos respecto á las conveniencias de la etiqueta.

Esta influencia de las costumbres se hacia sentir más particularmente en *Britanicus* y en algunos pasajes del papel de Neron: Neron pinta desde luego á Narcisa el amor que siente por Junia con los colores propios de un alma ardiente y viciosa. Hay en este amor un no sé qué de libertinaje y naciente ferocidad. De aquí las lágrimas, los gritos, el miedo de esta jóven princesa, arrancada á la fuerza de su propia morada, y conducida ante él entre soldados y hachas rojizas; este espectáculo de horror y violencia encanta á Neron é irrita más su amor. Se deleita en el dolor de Junia, y lo embellece á sus ojos de este modo:

«Yo amo hasta esas lágrimas que gustoso hago correr.»

Hasta aquí ha tomado de la historia y la naturaleza el conocido carácter de Neron: mas en la escena que sigue de este personaje y Junia, es ya el amor que enloquece los sentidos; se reconoce en Neron esa galantería que caracteriza la córte de Luis XIV.

. . . . . .

"¡Por qué de esa gloria excluido hasta este dia me,
"¡Me habeis dado al olvido sin piedad!

. . . . . .

. . . . . .

"En vano con este presente me han halagado,
"si vuestro corazon debe estar separado de mí;
"si tantos desvelos no le endulzan vuestros encantos;
"si mientras me deveran las inquietudes
"llorando dias y más dias,
no voy á respirar alguna vez á vuestros piés."

Esta escena vuelve al final á tomar el verdadero colorido; más al principio es muy difícil sostener el carácter en la representacion. La tinta de dulcísima afectacion que tiene hace enfriar al actor.

Los movimientos apasionados que desde luego deben imprimirse al papel de Neron, la impetuosidad de sus deseos, su perturbacion, su desórden, parecen, como olvidados repentinamenre; y no es lógico pueda reprimirse esto por la simple expresion de esa mal contenida naturalidad, de ese abandono involuntario, pues la pasion de aquel no se detiene ante la tímida é indefensa virtud. Neron tan impetuoso, sin freno alguno que lo detenga, no debe hablar nunca el lenguaje de un galan cortesano. En tiempo de Luis XIV, donde no se podia violar las leyes de la naturaleza, donde toda la córte tenia el modelo en su monarca que habia adquirido reputacion de galan y ceremonioso, jamás hubiera consentido hablase un príncipe en el teatro nada más que del modo ó manera que el lohacia, Acostumbrábase á usar siempre *las bellas maneras* como se decia, para hablar con las damas; y

Racine, hubiera creido lastimar esas conveniencias dando á Neron en su entrevista con Junia el fuego, la embriaguez, el desórden que en la anterior escena vemos; semejante manera de expresarse, hubiera desagradado á aquellos oidos, acostumbrados al ceremonioso y dulce lenguaje de estrados y salones.

Esta falta de verdad se notaba hasta en el modo de vestir la escena. Lekain, sin duda alguna, cuidó como cosa importantísima la exactitud de los trajes: se conoce por los esfuerzos que hizo para salir lo ménos ridículo posible que entonces se podia: en efecto, la verdad en el vestir como en las decoraciones, aumenta la ilusion teatral, llevando al espectador al siglo y país que viven los personajes escénicos. Esta fidelidad contribuye á que el mismo actor emplee los medios de dar una fisonomía particular á cada uno de sus papeles; la siguiente razon, más poderosa aún, me hace mirar como verdaderos criminales á los actores que descuidan esta parte de su arte. El teatro debe ofrecer á la juventud (en cualquier género que sea) un curso de historia fehaciente, verdadera; ¿y con este descuido, no la desnaturalizan á los ojos del espectador? ¿No es esto darles nociones de todo punto falsas sobre las costumbres de pueblos y personajes que la tragedía representa? Me acuerdo bien que en mis juveniles años, al leer la historia, nunca se presentaban á mi imaginacion los héroes y príncipes como en el teatro. Figurábame yo, y veia á Bayardo vestido elegantemente con un traje de color agamuzado, sin barba siquiera, empolvado y rizado como un petimetre del siglo XVIII. Miraba tambien á César con un *bonito* tra-

je de satin blanco, cabellera flotante y concluida por nudos y cintas. Si alguna vez vestia un actor á la antigua y su traje se aproximaba algo á la época, bajo la profusion de bordados y recamados ridículos, hacia desaparecer la elegante sencillez: así es que yo creia tan comun el tisú, la seda y terciopelo, en Atenas y Roma, como en París y Lóndres.

Lekain no consiguió desaparecieran esa ridículos ni pudo fijar y establecer los trajes arreglados á cada época. Por entonces este estudio ó ciencia era de todo punto ignorada aún de los mismos pintores. Las estátuas y antiguos manuscritos, existian, como existen hoy, más no se consultaban para nada. Era el tiempo de los Boucher y los Vanloo, que se guardaban muy bien en seguir el ejemplo de Rafael y Poussin, lo mismo en el adorno y colocacion, como en el trage de las figuras.

No fué así cuando nuestro célebre David apareció; inspirados por él los pintores, escultores y toda la juventud artística, se ocuparon en estos estudios é investigaciones. Unido yo, á la mayor parte de ellos, vimos la utilidad que se podia sacar de este estudio aplicado al teatro, y pusimos en conseguirlo un ardor poco comun. Verdad es, que he tenido que vencer muchos obstáculos y errores, ménos de la parte del público que de la de los actores; pero, en fin, el éxito coronó mis esfuerzos, y sin temor de que se me acuse de presuncion, puedo decir que mi ejemplo ha tenido grande influencia en los demás teatros de Europa. ¿Se hubiera atrevido Lekain á sacar los brazos desnudos, el calzado antiguo, cabellos sin polvos, etc.? ¿Hubiese él

osado chocar en este punto con las conveniencias de su tiempo? Este hubiera sido mirado entonces como trage impropio, y sobre todo, muy poco decente. Lekaim, pues, ha hecho todo lo que podia hacer, y el teatro débele por ello reconocimiento y gratitud; él dió el primer paso; su inteligencia, pues, suplió en este punto á su valor.

Los actores deben sin cesar proponerse á la naturaleza por modelo; ella debe ser el objeto constante de sus estudios: Lekaim comprendia que los brillantes colores de la poesía sirven solamente para dar más grandeza y majestad á las bellezas que encierra aquella. No ignoraba que en sociedad los séres profundamente agitados por grandes pasiones, los que se hallan postrados por grandes dolores, y los que violentamente se mueven por intereses políticos, tienen un lenguaje más elevado, más ideal; lenguaje hijo de la naturaleza; pero de esa naturaleza noble, animada, grandiosa y á la par sencilla, que debe ser objetivo del actor como del poeta. Lekaim pudo hallar en las obras de los entónces dominadores de la escena, ejemplos de grandiosidad sin ser ampulosa; pues en las creaciones de éstos, las expresiones más sencillas son las más sublimes.

Frecuentemente he leido y oido decir á personas muy instruidas, á no dudar, que la tragedia no es la naturaleza. Los que tal dicen, no han meditado mucho semejante aserto, que, propagándose hoy, concluyó por establecerse en aquella época como verdad incontrastable: no han hecho un estudio profundo de las pasiones; las conocen, y juzgan superficialmente, como lo

hacen tambien por otra parte esas medianías de autores y actores dramáticos que, dando poca importancia al arte, sirven para acreditar este error. Cierto es que la manera de comprender la tragedia, el estilo de los unos y la representacion de los otros, no son lo más á propósito para desengañarse de esta falsa idea. Pero analícense la mayor parte de los personajes políticos ó apasionados de Corneille y Racine. ¡Cuán sencillo y elevado es su lenguaje! En estilo volteriano vemos aparecer la ambicion y sentimiento del poeta en primer término. ¡Y qué expresion tan verdadera la suya en el lleno de la pasion! No es ciertamente el abandono ni la negligencia de una conversacion trivial lo que se encuentra en las escenas de estos grandes poetas; es ese lenguaje sencillo y sin afectacion, tomado exactamente de la naturaleza. Que se examinen bajo todas las formas la exposicion y desenlace de *Wenceslaos*. El quinto acto de *Rodogune*, el mismo acto de *Cinna*, las escenas de Agamenon y Aquiles, los personajes de *Joad Edipo*, de los *Dos Brutos*, de *César*, de *Fedra*, etc., etc., etc. Yo desafío á que se les pueda prestar un lenguaje más natural y elevado: quitad el metro, la rima, y todos estos personajes no hubieran hablado en realidad mas que de esta manera.

Hay en esta misma época actores que han ilustrado la escena francesa, como *Lekaim*, Mlle. *Dumenil*, *Mole* y *Monvel*. Por la imitacion fiel de la verdad supieron hacer sentir á su nacion con el ejemplo, y estas sensaciones viven despues de ellos en la mente de sus conciudadanos. Así, las obras maestras de los unos, y el talento de los otros, prueban de una mane-

na incontestable que la tragedia no está lejos de la naturaleza como se piensa, y que sólo las medianías pueden sostener la opinion contraria.

Sin embargo, me será permitido decir aquí, que son pocos entre el gran número de actores de todos los países los que han buscado esta verdad. Moliére, no obstante, y Shakspeare, antes que él, habian dado excelentes lecciones á los cómicos de sus tiempos.

Veinosal primero en su *Improvisacion de Versalles* ridiculiza á los comediantes del Hotel de Bourgogne por la hinchada afectacion en su modo de hablar.

«¡Cómo! dice. ¡Llamais á esto recitar! ¡Eso es ridiculizar! *Es necesario decir las cosas con énfasis.....* ¿Veis esta posicion?... Apoyáos en el último verso y os atraereis la aprobacion...(y los murmullos). (1)»

Scapin en «las Bellaquerías» tambien burlescamente, dice: «Pongo las manos á un lado, los ojos furibundos, ando muy pausadamente, y ya soy rey de teatro.» Parece que en tiempos de Moliére, los actores no creian que los reyes pudieran hablar y andar como los demás hombres.

Shakspeare, en época más atrasada, y en la que el teatro apenas habia salido de su infancia, pone en boca de Hamlet este excelente consejo á los cómicos:

«Recitad este discurso como yo lo pronuncio ante vosotros, con tono fácil y natural; pero si engrosais

(1) Moliére debe referirse al decir esto en son de burla á ciertos actores (desgraciadamente existen hoy en el teatro español) que, haciendo una apoyatura en el penùltimo verso de un parlamento, hacen una transicion falsa y violenta, acompañada de una gran pausa como para esperar el aplauso.

«la voz y dais gritos desaforados como hacen la mayor «parte de los actores, desearia, bien lo sabe Dios, ha«ber puesto mejor mis versos en boca de un vendedor «callejero ó de un pregonero público. ¡Oh! nada lasti«ma y empobrece mi ánimo tanto, como oir á un hom«bre grosera y toscamente robusto, expresar una pa«sion con gritos descomunales que desgarren los oidos. «Yo quisiera castigar á estos Herodes del teatro que «le sobrepujan, queriendo ser más impío que él.

«No esteis nunca frios en la escena: que vuestra «inteligencia os sirva de guia: proporcionad la accion «á la palabra y la palabra á la accion con cuidado de «no salir nunca de la decencia natural, porque todo lo «que sea separarse de esta regla, se separa tambien del «fin de la representacion teatral, que es ofrecer de «cualquier modo un espejo de la naturaleza; mostrad la «virtud con sus rasgos propios, al ridículo darle su «imágen fiel, y á cada siglo, á cada época, su forma y «sello. Si esta pintura es exagerada ó débil, podrá «agradar ó entretener á los ignorantes; pero hará su«frir á los hombres juiciosos cuya opinion debe ser «siempre vuestra mira, sobreponiéndola á la de la «muchedumbre. ¡Oh! Actores hay que he visto re«presentar y oido elogiar con alabanzas extremadas, «que ni el ademan ni sus pasos parecian ser, no ya los «de un pagano, pero ni tampoco los de un hombre «cualquiera; que se inflaban y ahullaban de una ma«nera tan horrible, que algunos hubiéranlos tomado «por simulacros humanos toscamente bosquejados por «el más torpe aprendiz de la naturaleza. De tal mane«ra se asemejaban al hombre abominable.»

¿Cómo fué que á pesar de los consejos de estos dos grandes pintores de la naturaleza, y á pesar de la opinion de otros contemporáneos suyos, el falso sistema de una declamacion ampulosa habíase establecido en la mayor parte de los teatros de Europa y sido tambien proclamado como el solo tipo de imitacion teatral? Esto es, que la verdad en todas las artes es lo más difícil de encontrar y comprender. La estátua de Minerva es un pedazo informe de piedra, pero el cincel de Fídias solo puede presentarla como una creacion artística; y es que habiendo sido dada esta facultad no más que á muy pocos actores, y estando las medianías en mayor número, han hecho ley y establecido como único modelo digno de seguirse, la imitacion falsa de sus imperfecciones. (1).

Permítaseme consignar aquí una observacion que me han sugerido los grandes sucesos de las revoluciones morales, pues las crísis violentas de que he sido testigo, me han servido frecuentemente de estudio.

El hombre de sociedad y el hombre del pueblo, opuestos, sí, en sus maneras de hablar, tienen frecuentemente en las grandes agitaciones del alma la misma expresion; el uno olvida sus formas sociales, el otro deja sus maneras vulgares; uno desciende á la natu-

---

(1) El eminente y erudito crítico Don Manuel de la Revilla, á quien tanto debe el buen gusto teatral y la literatura contemporánea, es hoy uno de los primeros que tratan de contener la corriente invasora de una representacion enfática y chillona, de una *declamacion* (pues es forzoso usar esta palabra) hueca y vana; la cual fué destruida por el inolvidable Don Julian Romea con el *ejemplo* y con el *precepto*.

raleza, el otro se remonta á ella: ambos á dos se despojan de las formas del hombre artificial para no ser más que verdaderamente *hombres*. Los acentos de uno y otro serán los mismos en las violencias de las pasiones ó en acerbos dolores.

Suponed á una madre, la vista clavada en la vacía cuna del hijo querido que acaba de perder: una especie de estupidez ó insensibilidad en sus acciones, en sus rasgos, escasas lágrimas surcando sus megillas, y sollozos convulsivos haciéndose paso de vez en cuando, señalarán del mismo modo el dolor de la mujer del pueblo como el de la más aristocrática señora.

Suponed tambien un hombre del pueblo y otro cortesano, caidos los dos en violentos accesos, sea de alegría ó de venganza: estos dos séres, diferentes por sus hábitos y costumbres, serán los mismos en sus arrebatos y enagenamientos: ofrecerán en sus furores la misma expresion: sus miradas, sus acciones, sus gestos, sus actitudes, sus movimientos, tomarán de repente un carácter terrible, grande, solemne, dignos los dos del pincel de un pintor y del estudio del actor; y puede ser que el delirio mismo de la pasion inspire, tanto al uno como al otro, una de esas frases, una de esas expresiones sublimes, dignas de ser recogidas por el poeta.

Los grandes movimientos del alma elevan al hombre á una naturaleza ideal, sea cualquiera el rango social en que la suerte le haya colocado. La revolucion política, que ha puesto tantas pasiones en juego, ¿no ha tenido oradores populares que han arrebatado por sus rasgos sublimes de elocuencia no rebus-

cada, y por esa expresion de acentos que el mismo Lekaim no pudo manifestar en escena? Lekaim comprendió que el arte de la declamacion (digámoslo así, puesto que es necesario emplear esta frase), no consistia en recitar versos con más ó ménos énfasis y calor, sino que este arte, perfeccionándose, podia dar realidad á las ficciones escénicas.

Para llegar á este fin, se necesita que el actor haya recibido de la Naturaleza una sensibilidad extremada y una profunda inteligencia, y Lekaim poseia estas cualidades en eminente grado.

Las grandes impresiones que los actores producen sobre la escena, no son más que el resultado de estas dos facultades esenciales coaligadas unas con otras.

Segun mi criterio, la sensibilidad, no es solo la facultad que debe tener el actor de conmoverse fácilmente, de alterar su sér hasta el punto de imprimir á sus rasgos y acciones, y sobre todo, á su voz, esa expresion, esos acentos de dolor que hacen despertar la simpatía del corazon y derramar lágrimas á los que le escuchan: yo creo aún de más valor el efecto que produce la imaginacion, de la cual es aquella manantial purísimo; pero no esa imaginacion que consiste en conservar los recuerdos tales, como si pareciesen los objetos presentes á nuestra vista; esto, propiamente hablando, no es más que memoria: es esa imaginacion creadora, activa, poderosa, que consiste en acopiar, recoger y unir en un solo objeto ficticio, las cualidades de varios objetos reales; que asocia al actor á las inspiraciones del poeta, le lleva á tiempos anteriores, hace concurra á la vida de personajes histó-

ricos ó de séres apasionados creados por el génio; le revela como por mágia sus fisonomías, su estatura heróica, su lenguaje, sus costumbres y todos los matices y diversos grados de los caractéres, los movimientos de su alma y hasta sus más singulares detalles. Yo llamo del mismo modo sensibilidad á la facultad de exaltacion que agita al actor, se apodera de sus sentidos, extremece su alma y hace se imponga en las trágicas situaciones, como si fueran suyas propias.

La inteligencia, que dimana y obra despues que la sensibilidad, juzga de las impresiones que ésta nos hace experimentar ordenándolas y sometiéndolas á su cálculo. Si la sensibilidad suministra los objetos, la inteligencia los pone en obra: ella nos ayuda á dirigir el empleo de nuestras fuerzas físicas é intelectuales; á juzgar de las relaciones y conexion habida entre las palabras del poeta y la situacion ó carácter de los personajes; á unir las diferencias que los separan algunas veces, ó que los versos no pueden expresar, y á completar, en fin, su expresion por el gesto y la fisonomía.

Se concibe que tal indivíduo haya recibido de la naturaleza una organizacion particular, porque la sensibilidad, esa propiedad de nuestro sér, todo el mundo la posee, unos en más, otros en ménos grado de intensidad; pero el hombre, destinado á pintar las pasiones en sus excesos más grandes, á representarlas con todas sus violencias, á mostrarlas en su mayor impetuosidad, este hombre, repito, debe tener más grado de energía que los demás: y como todas nuestras sensaciones tienen con nuestros nérvios una relacion

tan íntima, es necesario que el sistema nervioso sea en el actor de tal manera móvil é impresionable, que se estremezca á las inspiraciones del poeta del mismo modo que el arpa de Eolo resuena al más leve soplo del aire que la agita (1). Si el actor no está dotado de una sensibilidad igual, al ménos, á la de los espectadores más sensibles, no podrá conmoverlos sino débilmente: tampoco indica esto que por un acceso de sensibilidad pueda llegarse á producir impresiones profundas y á conmover las almas frias. Pero la fuerza que subleva, ¿no debe tener más poderío que aquella á quien se quiere sublevar? Por eso, la facultad de sentir, debe ser en el actor, no diré más grande y fuerte que en el poeta, que concibe esos movimientos del

(1) Hemos visto con frecuencia en los *debut* rayar á una gran altura á jóvenes actores en su mayor parte; recibir ovaciones merecidas, y no llenar en el curso de su carrera las esperanzas que habian hecho concebir: esto es, que la *emocion*, inseparable de los primeros ensayos escénicos, ponen sus nervios en ese estado de conmocion y agitamiento, propio para hacerles fácilmente entrar en las situaciones más apasionadas. Pero pasado el tiempo, la costumbre de aparecer en público líbrales de esas emociones, volviéndolos al estado de medianías. ¿No vemos tambien á algunos que, para enardecerse ó encolerizarse, recurren á beber licores espirituosos? Su natural timidez ó flojedad, estimulada de este modo, adquiere una excitacion ficticia, que puede suplir en algunos momentos la verdadera del alma. ¿No habeis notado que hay siempre más locuacidad y *esprit* en los convidados á una casa (aún los más sóbrios y pusilánimes), despues de la comida, que antes de empezar á comer? Esta vivacidad y agudeza, provienen de la conmocion nerviosa, producida á su vez por los placeres de la mesa.

(*Nota de Talma.*)

alma, para reproducirlos en el teatro, pero sí más viva, más rápida, más poderosa en sus órganos. En efecto; el poeta ó pintor pueden aguardar el momento de la inspiracion para escribir ó pintar.

En el actor, la inspiracion tiene lugar instantáneamente, y no á su voluntad; y para que venga á él, para que disponga de ella, ¿no debe ser más viva é intensa en el actor? La sensibilidad, además, tiene que obrar de consuno con su inteligencia para regular los movimientos ó afectos, porque no puede, como el pintor y poeta, borrar lo que ya ha hecho.

Perdónesme aquí, sobre estas dos cualidades *sensibilidad* é *inteligencia*, una pequeña digresion que podrá servir al mismo tiempo de contestacion á la opinion de Diderot. Despues de haberse adelantado á los demás en este punto, diciendo al hablar del actor.

«Esto es que la naturaleza debe dar á un cómico «cualidades superiores, así físicas como morales: por «ejemplo, figura, voz, sensibilidad, discernimiento y «finura, que con el estudio de los grandes maestros, «la práctica del teatro, el trabajo y la reflexion llegan á perfeccionarse estos dones de la naturaleza.»

Hasta aquí es perfectamente justo; pero más adelante añade, con una contradiccion increíble, «que «quiere en el actor mucho discernimiento y verle espectador *frio* y *tranquilo* de la naturaleza humana; y «por consecuencia, que tenga mucho arte y *ninguna* «*sensibilidad*.»

Pero yo hallo en la naturaleza misma del génio de Diderot la causa de esta singular paradoja. En efecto, él estaba dotado de una grande y activa inteligencia,

pero falto de insensibilidad: sus escritos son la prueba de ello. La hinchazon en el lenguaje, seguido de gran exageracion en las ideas, le caracteriza. Diderot comprende en abstracto los principios y consecuencias de las cosas, pero no halla nada en las facultades morales, motoras del sentimiento. En su estilo, generalmente enfático y declamatorio, no vemos nunca las variadas influencias que imprimen los escritores sensibles y delicados á las emociones interiores, tan diversas como multiplicadas. Su espíritu era capaz de entusiasmo; mas en su corazon no hallaba eco la pasion: él se exaltaba, pero nunca estaba profundamente penetrado en el sentimiento. De ahí su elocuencia, uniformemente elevada, y ese lenguaje monótono de grandeza que quita á sus discursos la natural flexibilidad. Comparad, si no, la sencillez persuasiva y suprema energía de las obras de Juan Jacobo, con el falso atavío de frases filosóficas de Diderot, y quedaremos convencidos que no tuvo nunca la más pequeña nocion de esa sensibilidad real y nativa que avasalla la pluma de los poetas, el pincel del pintor y los órganos de los grandes actores, sometiéndolos á la expresion perfecta y natural de agitaciones dulces, tristes y terribles, que solo ellos saben presentar con el poderío del arte. Diderot no carecia de lo que ha de concurrir en quien juzga del mérito de los actores, y no es de admirar sienta muchísimo entusiasmo por Mme. Clairon, que todo era composicion y artificio, (teniendo, por tanto, alguna analogía con el génio de este filósofo), y que haya rebajado al mismo tiempo la valía de Mlle. Dumenil, que al contrario de aquella, sus

creaciones eran producto de la más exquisita sensibilidad. A pesar de todo, no vacila en decir algunas veces que estaba *sublime*: y en el elogio más pomposo que de su protegida hace, exclama, bastante friamente por cierto: «¡Qué representacion más *perfecta* la de Mme. Clairon!»

Por mi parte, prefiero la representacion *sublime* á la representacion *perfecta*.

Así que entre dos personas dedicadas al teatro, de las cuales tuviera una esa sensibilidad esquisita que he definido, y la otra una profunda inteligencia, yo preferiria sin vacilar á la primera: estará sin duda expuesta á algunas exageraciones ó á salirse del cuadro, pero llegará un *momento*, y en ese momento, su sensibilidad le inspirará los movimientos sublimes que arroban al espectador ménos apasionado.

Vuestra alma será conmovida profundamente por el actor inspirado, vuestro espíritu será satisfecho sólo por el actor inteligente. Aquél os asociará de tal modo á los sentimientos que experimenta, que no os dejará ni aun la libertad de formar vuestro juicio; éste, por una representacion sagaz, sin reproche tal vez, os permitirá á vuestra holgura razonar y pensarlo todo friamente: el primero será siempre el mismo personaje; el otro un actor que representa caractéres distintos: la inspiracion suplirá en el uno frecuentemente á la inteligencia; en tanto que el otro, las combinaciones de su talento no suplirán más que débilmente á los efectos de la inspiracion.

Esto no obstante, para formar un gran actor, como Lekaim, es necesario vayan unidas la sensibilidad é

inteligencia. El actor que posee estos dones, será el verdadero actor. Por medio de estudios prácticos y repetidos, debe acostumbrarse á las emociones, y los acentos de su voz deben ser tambien propios de la situacion del personaje que represente.

Concibe el carácter y va desde su casa al teatro á ejecutar, no solamente los primeros *ensayos* del estudio que ha hecho, sino á abandonarse tambien á los impulsos de la imaginacion. ¿Qué debe hacer despues de la representacion? Para que esas inspiraciones no se pierdan, buscará, indagará y retendrá en la memoria bajo el quietismo y reposo más profundo, las entónaciones que hizo, los variados acentos de su voz, la expresion de sus rasgos y accion del gesto, y el grado de abandono á que se entregó; todo lo que haya concurrido en fin, para que en aquellos momentos de exaltacion produjera en el espectador el efecto ó admiracion que produjo. Entónces su inteligencia somete esos medios á un nuevo exámen, los depura y fija en su memoria, conservándolos en depósito para reproducirlos, si los cree convenientes, en sucesivas representaciones; de este modo, al cabo de veinte años (por poco, es necesario este espacio de tiempo), el actor, acompañado de un buen talento, podrá ofrecer al público papeles perfectamente concebidos, y representados detalladamente.

Tal fué la marcha seguida por Lekaim, y en mi concepto, la que deben emprender los que consagren á Talía su juventud. Toda su vida la sacrificó así, y únicamente en los cinco ó seis años últimos recogió el fruto de sus estudios. Aseguraba de tal modo su

representacion, la sometia tan perfectamente á su voluntad, que acentos, inflexiones de voz, gestos, actitudes, miradas, todo lo reproducia con la misma exactitud, el mismo vigor; y si se encontraba alguna diferencia de una representacion á otra, la ventaja era siempre de esta última. Quede sentado, pues, que la sensibilidad é inteligencia son las facultades principales y necesarias de un actor.

Pero además, tambien le es necesario, independientemente de la memoria (instrumento indispensable), una estatura y acciones más ó ménos convenientes para los papeles á que se dedique, una voz que pueda modularla fácilmente. No hay para qué decir, que una buena educacion, grande estudio de la história, como asimismo del carácter particular de personajes históricos, y aun el dibujo natural, tienen que completar y fortificar los dones que la naturaleza le concede.

Entiéndase bien, que no me singularizo con el actor cómico ni trágico. Sin entrar en discusion si es más difícil representar la tragedia que la comedia, diré, que, en mi concepto, para llegar á la perfeccion en uno y otro género, es necesario poseer facultades tanto físicas como morales en el más alto grado, solo que deben estar dotadas de más poderío en el actor trágico; la sensibilidad, la exaltacion en el cómico, no es tan intensa; la imaginacion tampoco obra mucho en él; presenta cosas que ve todos los dias, séres sociales con los cuales se comunica.

Con algunas escepciones, su mision no consiste más que en imitar extravagancias y ridiculeces, ó en es-

presar pasiones tomadas en la esfera propia del actor, y, por consecuencia, más moderadas que las relacionadas con el dominio trágico. Es, por decirlo así, su misma naturaleza que en sus imitaciones habla y obra como él, en tanto que el actor trágico deja el círculo en que vive para lanzarse á las altas regiones donde el génio del poeta ha colocado y revestido de formas ideales séres concebidos en su pensamiento ó que la historia le ha suministrado, engrandecidos por la inmensa y anchurosa distancia de los tiempos. Pero es indispensable que estos personajes conserven las grandes proporciones, sometiendo su elevado lenguaje á los acentos naturales de una expresion sencilla y verdadera, y esto es esa mezcla de grandeza sin hinchazon, de naturalidad sin ser trivial; en una palabra, la union de lo ideal con la *verdad*, tan difícil de conseguir en la tragedia.

Se me podrá objetar que el trágico puede tener más libertad en la eleccion de medios, para ofrecer al juicio del público caractéres que no existen realmente en la sociedad, miontras al actor que cultiva el género cómico, puede ese mismo público juzgarle fácilmente, si la copia es conforme al modelo que presenta ante su vista; pero responderé á eso, que las pasiones son de todos los tiempos; la sociedad puede disminuir la energía de ellas, pero en el fondo de las almas, cada espectador puede juzgar muy bien por sí mismo.

Por lo que hace á los grandes caractéres históricos, como el público que forma la opinion y reputacion del actor está familiarizado con la historia, conocerá la

verdad de la imitacion; hé aquí, pues, por qué vuelvo á decir, que las facultades morales deben ser más fuertes é intensas en el actor trágico que en el cómico.

Respecto á las cualidades físicas, compréndese desde luego que la movilidad en los rasgos, la expresion en la fisonomía, tienen que ser más pronunciadas, la voz más llena y sonora, y más profundamente acentuada por tener necesidad de ciertas combinaciones para expresar sentimientos.

En todo lo demás respeto mucho al actor cómico, pues no son necesarias ménos cualidades en él, si bien de distinto órden: teniendo necesidad uno y otro de estar iniciados en los misterios de la naturaleza apasionada, en la debilidad, decadencia y singularidades del corazon humano.

¿No es de admirar considerando las indispensables cualidades que se necesitan para formar un trágico, los dones que la naturaleza debe concederle, se lleguen á reunir en un solo hombre? La mayor parte de los que se dedican á ese género, si el uno tiene espíritu, su alma es de hielo; si otro sensibilidad, carece de inteligencia. Tal, posee esas dos cualidades: mas en débil grado; su representacion causa efecto; la expresion es floja, incierta, sin color: habla alto, bajo, de prisa, lentamente. Quien, ha recibido de la naturaleza todos esos felices dones del alma, y su voz es árida, seca y rebelde á expresar las pasiones; llora y no hace llorar, está conmovido y no puede conmover. Cual, posee una voz sonora y persuasiva; pero su accion es desgraciada, su estatura y formas no tienen nada de heróicas. En fin, la suma de felices casualida-

dos que un hombre debe reunir para ser un gran actor, son tales, que es de admirar lleguen á verse sintetizadadas en el que se dedica preferentemente á la tragedia.

Lekaim ¿á qué negarlo? tuvo algunos defectos. Pero en literatura y en las artes de imitacion, el génio se avalora por las bellezas que crea, no por sus imperfecciones.

La naturaleza habia negado á Lekaim algunas gracias físicas que la escena exige: sus rasgos no eran nada nobles, su fisonomía parecia vulgar, su estatura corta; pero una esquisita sensibilidad, las emociones de su alma ardiente y apasionada, la facultad que tenia de identificarse con el personaje que representaba, la inteligencia tan delicada para adivinar y expresar matices de los diferentes caractéres por él pintados, venian á embellecer sus irregulares movimientos, y á darles cierto hechizo inexplicable. Su voz era naturalmente molesta y poco flexible: estaba cubierta de un ligero velo; pero ese mismo velo, en algunos pasajes le daba ciertas vibraciones melancólicas y penetrantes que llegan hasta lo más recóndito del corazon. Sin embargo, llegó por medio de trabajo á dominar esa inflexibilidad, enriqueciéndola con tonos del más delicado sentimiento. Tenia, en fin estudiada la voz, como puede estudiarse un instrumento; conocia sus cualidades y defectos; pasaba ligeramente las cuerdas ingratas para no hacer vibrar más que las armoniosas; de tal manera tenía estudiado el registro de ella, que para él era un teclado de órgano, del cual sacaba á su voluntad los sonidos que necesitaba: tal

es el poderío de una voz sensible dada por la naturaleza ó adquirida por el arte, pues llega á conmover hasta el extranjero que no comprende el idioma en que se le declama.

El talento de la señorita Gaussin, lo mismo que el de la Desgarcin, consistia en este dichoso don de la naturaleza. Yo he visto en Lóndres franceses que no entendian una palabra de inglés, enternecerse y llorar á los acentos de la conmovedora y persuasiva voz de mias O' Neill.

Al principiar su carrera, hizo Lekaim lo que todos los actores jóvenes: abandonarse á movimientos violentos y á los gritos, porque esto es lo que en la juventud salva las dificultades.

Lekaim aprendió con la práctica que de todas las monotonías la de la fuerza es la más insoportable; que convenia *hablar la tragedia* y no aullarla, que una explosion de gritos continuados fatiga sin conmover; y que el auditorio, herido con esos gritos del actor, concluye por olvidar al personaje y cesa de compartir las desdichas del uno para quejarse amargamente de la fatiga que le produce el *otro*. (1)

---

(1) Como prueba de este aserto y para notar que las doctrinas que Talma condena con tanta discrecion, van arraigándose hoy en nuestro teatro, citaremos aquí lo que el distinguido articulista *El Lunático* dice, refiriéndose á un inteligente actor: "El arte no es el esfuerzo físico: el arte es natural, sencillo, fácil en sus medios; sólo es enérgico, poderoso, gigante por el sentimiento.

"No hay espectador sensible que goce viendo padecer... Y, ¿quién duda que los actores de esta nueva escuela de laringe y pulmon sufren físicamente cuando declaman?

Lekaim, aniquilado frecuentemente por largas y violentas escenas, cuidaba mucho en ocultar al público el último término de sus fuerzas; y cuando la fatiga le rendia, valíase de ciertos medios, por los cuales parecia conservar toda la fuerza y poderío. Se tildó á Lekaim de pesadez en su recitado; pero provenia este defecto de su naturaleza lenta, pausada y reflexiva; sin tener en cuenta que Voltaire, del cual era actor predilecto, no hubiera consentido fácilmente que sacrificase la pompa y armonía de sus versos, á un recitado natural y verdadero. Por otra parte, en la época que vivia Lekaim, época brillante en escritores y filósofos, las artes todas de imitacion habian caido en el más falso amaneramiento, y el talento de Lekaim era poderoso para no vacilar en hacer este pequeño sacrificio al mal gusto de su tiempo: más á pesar de esa lentitud animábase por grados, y alcanzada una vez la alta region de las pasiones, admiraba en las situaciones culminantes por la sublimidad de su representacion. No obstante el desbordamiento de ese mal gusto en las artes, existia en esta época, y entre los amigos de Voltaire, gran número de personas de verdadero gusto,

---

"No son ellos, ciertamente, los culpables de error. El público que frenéticamente los aplaude, empujándoles así dulcemente en el camino del cementerio, es acaso, el responsable.

"Esos actores tienen verdadera inteligencia y facultades verdaderamente artísticas. Consagrando sus hermosas voces é la expresion espiritual de los afectos, y desdeñando las sonoridades propias sólo de los instrumentos metálicos de una orquesta, alcanzarán más lauros y más larga vida."

cuyos consejos supo utilizar Lekaim, aprovechándolos tambien de Voltaire, que aunque era como actor ménos que medianía, comunicaba á Lekaim preceptos que éste ponia hábilmente en ejecucion.

En un viaje que Lekaim dió á Ferney Voltaire, como hemos visto en una de sus cartas, hízole cambiar totalmente la manera de representar el papel de Gengiskam: á su vuelta, efectuó su primera salida con este papel. El público, admirado de tan inesperado cambio, permaneció largo rato suspenso en aprobar ó reprobar. Creyóse al principio indispuesto al actor: nadie se daba cuenta de este fracaso; mas desplegado despues el talento de aquella rica imaginacion, ningun papel le valió tantos aplausos. Esto fué, que caido el velo que cubria al público durante el curso de la representacion, llegó á comprender, en efecto, que Lekaim habia sustituido con muchísima razon, á los vanos gritos, á una hinchazon tambien vana, á vulgares efectos, los acentos sencillos, nobles, terribles y apasionados. Sucedió lo que no podia ménos de suceder: se formó la opinion instantáneamente, y como una chispa eléctrica se manifestó en largos y nutridos aplausos. Al subir Lekaim al vestuario, oyó esos testimonios de aprobacion.

Lekaim entonces, inclinándose sobre la rampa de la escalera, dice á un muchacho del teatro que se hallaba bajo ella:

—"¿Qué es eso? ¿Qué pasa fuera?—¡Eh, Sr. Lekaim! le responde, "Esto es que os aplauden: al fin os han reconocido. Habíale enseñado la esperiencia,

que todas esas combinaciones, propias de las medianías, que todos esos opuestos sonidos, todos esos gritos, podian procurar muchos aplausos, pero ninguna reputacion.

Hasta que reunidos en una sala los aficionados á las aclamaciones y gritos, no se persuadan allí que su alma no es verdaderamente sensible, que sus oidos se les desgarran con ese tono y voces que ellos aplauden, no habrá artista de gusto. Hay cierto número de personas instruidas que no son sensibles más que á lo verdadero y ajustado á naturaleza: estas personas no hacen ciertamente mucho ruido, pero forman y hacen las reputaciones. Lekaim se sustrajo de este amor á los aplausos, tortura y comezon de muchos actores que les engañan en el camino emprendido. No anhelaba agradar más que á la parte entendida del público: despreciaba todo ese charlatanismo del oficio para producir efectos; así fué uno de los actores ménos aplaudidos de su tiempo, pero el más admirado de todos: volvió la naturalidad á la tragedia sin quitarle sus majestuosas proporciones; supo poner en justa regularidad los movimientos y los gestos; consideraba esta parte del arte como esencialísima en la escena, porque los gestos como la accion forma un lenguaje separado de la palabra (1).

---

(1) El gran actor romano Quinto Roscio, íntimo amigo de Ciceron, desafió á éste á expresar mejor cualquier pasion; Ciceron con la palabra Roscio, por medio del gesto. Este actor, que se honraba con el *anillo* de caballero romano, nació en Lanuvio, ciudad de Italia, cien años antes de la era cristiana: representó al principio

Con tan múltiples talentos, no reparaba el espectador en si su figura era más ó ménos conveniente en tal ó cual personaje, en tanto que los demás actores no eran más que *reyes de teatro*: representando una majestad real, la dignidad en él parecia ser, no el producto de un esfuerzo, sí el sencillo efecto producto de la costumbre: no alzaba nunca ni ahuecaba en lo más mínimo su voz para ordenar ó dar un mandato. Comprendia muy bien que el hombre poderoso no tiene necesidad de esfuerzos para hacerse obedecer, y que en la posicion que ocupa, todas sus palabras tienen autoridad, y sus movimientos gravedad.

Desplegaba tambien Lekaim una suprema inteligencia, una verdadera y singular habilidad en los diversos momentos de su representacion, declamando, ora rápidamente, ora con lentitud, entrecortando el recitado de una manera admirable por silencios estudiados.

Hay, en efecto, ciertas circunstancias en la vida en que, para representarlas fielmente, el actor tiene necesidad de recogerse ántes de confiar á la palabra lo que el alma siente ó la inteligencia piensa. Es necesario, pues, que el actor en este caso reflexione ántes de hablar, que por medio del reposo parezca tomar tiempo de meditar lo que va á decir; es necesario tambien que su fisonomía supla con esas suspensiones

---

con máscara por ser bizco; pero los romanos, no queriendo perder la hermosura de su voz y pronunciacion, le obligaron á no servirse de aquel medio. Roscio escribió una obra, en la cual explicaba las relaciones que existen entre el orador y el cómico.

á la palabra, que su actitud, sus rasgos, indiquen durante los momentos de silencio, que el alma está fuertemente preocupada; si no, esos intervalos de silencio en el recitado, no serian más que lagunas frias que se atribuirian á una distraccion de la memoria, y no á una operacion de la inteligencia.

Tambien hay situaciones en que un sér vivamente apasionado, siente con mucha energía y no basta el expresarlo con la combinacion lenta de las palabras. El sentimiento se halla comprimido, y la accion muda es quien lo expresa. El gesto, la actitud, las miradas, deben, pues, preceder entonces al lenguaje vocal, como el relámpago precede al rayo. Este medio se ajusta singularmente á la expresion, descubriéndose por él un alma profundamente apasionada é impaciente por manifestarse, pero que para ello escoge los signos más rápidos.

Estos detalles constituyen lo que se llama, propiamente hablando, el *recitado mudo*, parte esencial del arte teatral y que es difícil alcanzar, poseer y practicar. Por ella da el actor á su representacion un aire natural y verdadero, quitándole toda apariencia de una cosa aprendida.

Encontramos, sin embargo, otras situaciones en la que el personaje, llevado de una pasion intensa, afluyen á sus lábios palabras más rápidamente que al pensamiento; tan apresurada tiene que ser entonces la representacion, que debe ocultarse al público hasta la respiracion, porque tomando aliento, haciendo un pequeño descanso ó suspension, por muy ligero que sea, entíbiase ó amortigua el calor del momento y

destruye necesariamente el efecto (1). Por lo demás, á la pasion no se le puede dar reglas gramaticales; no debe pararse donde estas lo exigen: comunmente respeta poco los puntos y las comas, no hace alto en ellos, ó los quita, segun el grado de desórden ó ira.

Algunos años antes de su muerte, sufrió Lekain una larga enfermedad, y á ella debió todo el desarrollo y perfecta naturalidad de su talento. Parecerá extraño, pero no es ménos cierto y verdadero. Hay crísis violentas, ciertos desórdenes en la economía animal, que exaltan á menudo el sistema nervioso y dan á la imaginacion una inconcebible actividad; el cuerpo sufre y el espíritu se halla en perfecta lucidez. Enfermos hemos visto que pasman por la vivacidad de sus ideas: otros en que la memoria, tomando una nueva actividad, les recuerda circunstancias y suce-

(1) Para llenar cumplidamente lo que exijo, y sobre todo para evitar esos gipidos, parecidos al extertor, que algunos dejan oir en el teatro, hay un medio seguro que la experiencia me ha suministrado; héle aquí: el actor debe tomar la respiracion antes que el aire haya concluido en su pecho, y que la necesidad y fatiga le fuerce á aspirar un gran volúmen de él. Debe aspirar el aire en cantidad pequeña y muy á menudo; sobre todo, antes que la necesidad le obligue á ello. Las más pequeñas aspiraciones bastan si son frecuentes; pero en este caso, debe poner un gran cuidado, una gran habilidad en que no sean apercibidas; sin esa maña, los versos cortados con frecuencia tomarian una diccion falsa, penosa é incoherente: donde debe hacerse esto es delante de las vocales, y particularmente de la *a* y de la *e*, pues es donde más fácilmente puede ocultarse este artificio al espectador. Para ser mejor comprendido, daré un ejemplo y señalaré con una línea los sitios ó lugares donde tomaria

sos completamente olvidados antes de su enfermedad; y en fin, muchos que parecen tener una especie de presentimiento en todo lo futuro. Por eso, sin duda, dijo Chenier, no sin razon:

"El cielo da á los moribundos acentos proféticos."

Generalmente, al salir uno de ese estado, queda

---

yo estas aspiraciones, si tuviera que decir el siguiente parlamento:

"Lusitanos,—el último de vuestra egregia raza,—
En horrorosos momentos reanima vuestra audacia;
En medio de ruinas,—de templos arrasados,
De vencedores, vencidos y muertos hacinados,
Terrible,—una mano recobra esta espada
En la sangre infiel, tinta y empapada,—
Y en la otra mostrando con fiereza—
De nuestra santa ley el signo temido,—
Os grita en alta voz: ¡Franceses,—sed fieles!"

.....

.....

Se vé por este ejemplo, que yo me sirvo de esas pequeñas aspiraciones en tanto que puedo hacerlo delante de las vocales: que esas aspiraciones están colocadas ante las palabras que piden fuerza; como la frase *terrible* y los dos emistiquios "os grita en alta voz: ¡Franceses, sed fieles!

Pero lo repito, es necesario ocultar bien, á la vista, al oido del espectador supongan que respirais. Confieso, es necesario costumbre y ejercicio para familiarizarse con esta operacion mecánica. De esta manera, los versos que acabo de citar pueden ser dichos de un sólo aliento, y con toda la rapidez y el calor que exigen. Por lo demás, la frecuencia de esas aspiraciones depende de la más ó ménos fuerza de cada individuo. En este período puede haber algun actor que no tenga necesidad de multiplicarlos tan frecuentemente.

(*Nota de Talma.*)

siempre impreso en el sistema nervioso un resto de ese exceso de sensibilidad. Las emociones son más fáciles y profundas; todas nuestras sensaciones adquieren mayor grado de delicadeza. Parece que estos sacudimientos físicos depuran y renuevan nuestro sér; y hé aquí precisamente lo que Lekaim experimentó despues de su enfermedad. La inaccion, á la cual le obligó su larga convalecencia, le fué sin duda alguna, provechosa. El quietismo hizo más que el trabajo, pues no siempre al génio conviene la agitacion y ejercicio: es como la mina de oro que se forma y perfecciona sin ruido y sin movimiento.

Reapareció en escena, despues de una larga ausencia. ¡Cuál fué el asombro del público que se preparaba á la indulgencia con un hombre débil por el sufrimiento, y le ve salir casi de la tumba, radiante en perfecciones é ideas. Habíase como revestido de una existencia más perfecta y pura. Su voz, quebrantada y sonora al propio tiempo, habia adquirido ciertas vibraciones, cuyos acentos herian á todos los espectadores; las lágrimas que derramaba eran penetrantes y heróicas; el recitado, lleno, profundo, patético, terrible, purificado de todos esos grandes defectos que en pos de sí no dejan impresion, perseguia aun en el sueño á los que acababan de escucharle. Esto fué que en la última época de su vida, habia adquirido perfecto conocimiento de los hombres, sufrió crueles desengaños, amargos dolores, los conoció y supo pintarlos mejor. Para expresar el acerbo dolor en el más alto grado de sufrimiento moral, su voz alterada, cubierta de un cierto velo, no tenia más que sonidos

ahogados, penosos y mal articulados; sus ojos no tenian lágrimas, porque parecian caer en su corazon. Admirable artificio bebido en las fuentes de la naturaleza y hecho para conmover las almas sensibles, mucho más todavía que con el verdadero llanto. Porque en la vida real, todo sér que padece experimenta un alivio al llorar; y por eso sentimos ménos sus sufrimientos. Al contrario, nuestra piedad es excitada con más intensidad en presencia del desdichado que en un acceso de melancolía y profunda desesperacion, se halla sin voz para expresar sus pensamientos, como sin lágrimas para aliviarlos!!

Así este axioma de Horacio repetido por Boileau: "Para arrancarme lágrimas, es necesario que vos lloreis," no es siempre exacto.

Lekaim fué muy apasionado. No amaba nunca mas que con delirio (1); dicen que odiaba del mismo modo; y no será nunca más que un mediano actor aquél cuya alma no sea susceptible de sentir pasiones extremas. Las hay que tienen tan alto grado de intensidad, que no pueden adivinarse mas que habiéndolas sentido, siendo imposible copiarlas en escena sin haberlas experimentado. Observador constante de su propia naturaleza, estudiaba sus dolores, se

---

(1) En el último tiempo de su vida estuvo locamente apasionado de una señora llamada Benoit, con la cual iba á casarse; todas las veces que representaba, la hacía colocar en la primer caja de bastidores, dirigiéndole las expresiones de ternura y amor que recitaba con la actriz que se hallaba en escena.

(Notas de Talma.)

interrogaba sobre las impresiones que su alma sentia, el sello que debia dar á la expresion de sus rasgos, sobre los acentos de su voz para los diversos escesos de las pasiones: meditaba sobre sus dolores pasados, y trasladaba sus realidades á las pasiones ficticias que se hallaba encargado de pintar. Vergüenza me da el decir que yo mismo, en una circunstancia de mi vida que experimenté profundos disgustos, la pasion del teatro era tal en mí, que, postrado por dolores bien reales, en medio de las lágrimas que vertia, hice, á pesar mio, una observacion rápida y fugitiva sobre la alteracion de mi voz por cierta vibracion espasmódica que contraje de las lágrimas que derramaba; y, lo digo sin rubor, pensé maquinalmente servirme de esto cuando tuviera necesidad en el teatro, y, en efecto, esta experiencia en mí mismo, me ha sido muy útil repetidamente. Las contrariedades, las penas (1) de los recuerdos dolorosos que el actor puede aplicar al personaje que representa, exaltando su sensibilidad, le ponen tambien en ese estado de agitacion necesaria al desarrollo de sus facultades. Estoy muy léjos al

(1) Con este motivo haré observar que las lágrimas fuerzan casi siempre la voz á que se eleve á los tonos altos; pero que los agudos, léjos de ser enternecedores, son secos, endebles, comunes y poco comunicativos. Es necesario, pues, en tanto que hacerse pueda, usar en el dolor del *medium* de la voz. En este tono es en el que solamente las lágrimas son nobles, tristes y profundas, y en el que la voz halla fácilmente esos acentos patéticos, esos sonidos desgarradores y dolorosos que despiertan la sensibilidad y fuerzan al espectador á llorar con nosotros.

(Notas de Talma.)

desear, sin embargo, que todos los que sigan esta carrera se hallen en el caso de experimentarlos y sufrirlos; pero el actor tiene el privilegio de sacar de sus dolores una ventaja real y tomar de ellos medios de perfeccion para su arte; Lekaim, pues, sacaba de sus propias penas el alimento para su talento.

En cuanto á los caractéres odiosos y pasiones viles, cuyos sentimientos no cabian en el sér de Lekaim, pues ningun hombre fué más honrado que él, supo pintarlos y expresarlos por analogía.

En efecto, entre las pasiones desordenadas que degradan á la sociedad humana, hay algunas que se acercan y tienen puntos de contacto con pasiones puras que elevan al hombre y le engrandecen. Así, pues, el sentimiento de una noble emulacion, nos hace adivinar lo que puede experimentar la envidia. El justo resentimiento de las injurias, nos muestra de lejos los excesos del ódio y la venganza; la reserva y la prudencia, nos pone en la senda de la disimulacion. Los deseos, los tormentos, los inquietos celos del amor, nos revelan el secreto de sus crímenes. Estas aproximaciones son el resultado de un trabajo rápido, inapercibido que se opera en la facultad intelectiva del actor y del poeta, que intuitivamente lo sienten, como si fuera su propia naturaleza, aunque sean extraños á ellos los negros pensamientos, las pasiones culpables de las almas viciadas y corrompidas. Así Milton, hombre austero y probo cuya alma rebosaba un divino poderío, ha creado el personaje de Satan; Corneille, el más sencillo y honesto de los hombres, á Fhocas y Feliz; Racine, dió vida á Neron,

Narciso y Nhathan. Voltaire ha pintado los efectos del fanatismo con horrorosa verdad, y Ducis, cuyos gustos fueron sencillísimos, cuya vida fué religiosa, pintó en Abufar con ardoroso pincel todos los trasportes del amor incestuoso.

Termino aquí estas reflexiones; las he consignado en el libro, sin órden alguno y tales como han venido á mi pluma. Yo no puedo rehusar el placer de rendir este homenaje á la memoria del actor más grande que ha aparecido en nuestra escena, y difundir algunas ideas que mi experiencia haya podido darme sobre el arte teatral. No ignoro son incompletas; mas es de lamentar que el mismo Lekain nos haya dejado poca cosa en esta materia: muy lejos estoy yo de creer haya podido llenar tal vacío; pero si mis fuerzas respondan al deseo, y si mis activas ocupaciones lo permiten, recopilaré reflexiones y reglas teatrales, suministradas por una larga experiencia.

¡Dichoso yo, si un trabajo tan modesto es de utilidad á los que me sucedan en una carrera embellecida por grandes triunfos, única recompensa del bello arte que tanto idolatro!

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Antes de indicar los papeles del antiguo y moderno repertorio que hizo Talma, conviene apreciar ciertos hechos y consignar tres épocas en el desarrollo de su talento artístico.

Talma debutó en 1788; es contemporáneo de Lari-

ve, que dejó olvidadas las tradiciones de Lekaim, y era lo que llamaban un *bello actor*. Mas su declamacion ampulosa, sus gestos enfáticos, paralizaron los primeros instintos de Talma. La lucha se entabla, sin embargo, y empieza por los trajes. Un dia, en Bruto (1779), Talma, en el papel de *Proculees* apareció por primera vez con verdadera toga romana y la severidad del traje de aquella época. "¡Ah Dios mio, exclamó la "señorita Contat: tiene todo el aire de una escultura." Este juicio era un fiel elogio. Bien pronto algunas tragedias de Ducis, Chenier y Lemercier patentizaron su talento. En 1779, representó á Aquiles, Neron y Orestes; Larive declinaba, y se retiró del teatro en 1801.

Pero Larive era querido del público; habia formado escuela; no comprendió nunca que la tragedia pudiera ser hablada. Literatos y críticos distinguidos atacaban ya á Talma por sus primeras tentativas é innovaciones. Retirado Larive, Lafon le sucedió y seguia los mismos principios: volvió á empezar la lucha, más viva sí, pero ménos ardorosa y hostil por la consideracion que ya se tenia á Talma.

El adversario era impotente, fué vencido, así como el mal gusto del público, y Talma HABLÓ bien pronto las tragedias de los grandes maestros con la nobleza y sencilla grandiosidad que aún recuerdan los que le oyeron.

De 1801 á 1818 (época segunda de su carrera), mereció Talma el gran elogio de madame Stael con que encabezamos este libro.

En la época que sigue (tercera de su carrera artís-

tica), Saint-Prix, actor inteligente, se retiró del teatro dejando á Talma ciertos primeros papeles que no le pertenecian. Joab, Augusto, Jaime de Molay, Mhitredate, Danville, Sylla y Cárlos VI, fueron, del repertorio antiguo, los que representó Talma con más potente inspiracion y *númen dramático*.

LISTA DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS

en que más se distinguió Talma, con expresion de los papeles y fechas en que se presentaron.

La jóven esposa, de Cubiéres, 4 de Julio de 1788. —*Juan Sin Tierra*, 1.° de Junio de 1791.—*Otelo en el moro de Venecia*, de Ducis, 26 de Noviembre de 1792. —*Mucio Scévola*, 23 de Julio 1793.—*Neron*, de Legouvé, 3 de Febrero de 1794.—*Servilius en Cincinato*, de Arnault, 31 de Diciembre de 1794.—*Jaran en Abufar*, de Ducis, 12 de Abril de 1795.—*Orestes en la Andromaca*, de Racine, 20 de Abril de 1800.

El 14 de Mayo de 1801 se retiró Larive de la escena, con el papel de *Orestes en Andromaca*.

SEGUNDA EPOCA DE TALMA.

Cinna, de Corneille, 6 de Abril de 1802.—*Edipo*, de Voltaire, 9 de Junio de 1802.—*Hamlet*, de Ducis, primera representacion dada á beneficio de un actor en la Puerta de San Martin, 4 de Abril de 1803.—*Shaskpeare*, comedia, 2 de Enero de 1803.—*Manlius*,

de Lafosse, 11 de Enero de 1806.—*Nicomedes*, de Corneille.—*Orestes*.—*Tancredo*, de Voltaire.—*Horacio*, de Corneille.—*Antiocus*, idem.—*Cain en la muerte de Abel*, representacion dada en la Opera á beneficio de Fleury (se retira del teatro este actor).—*Jharan en Abufar*, de Ducis, repite este papel para beneficio de la célebre mademoiselle Mars, en el teatro de la Opera, 21 de Febrero de 1818.

Tercera época de Talma, en que, retirado Saint Prix de la escena, toma los grandes y primeros papeles de las tragedias.

Joab en Athalia, con los coros, representada á beneficio de Gardel en la Opera, ovacion inmensa, son varias las representaciones que se dan de esta obra en el mismo teatro.—*Augusto en Cinna*.—*Mitrhidates*, de Racine, primera representacion en la Opera cómica á beneficio de Martin; la segunda representacion fué dada en el teatro Francés el 29 de Marzo; al anunciarse la tercera, y á pesar de los aplausos que habia recogido, respondió que este papel tenia necesidad de sérios estudios, y que no habia comprendido ni una palabra de él: semejante respuesta mereció ser con signada en la historia del teatro francés.—*Sylla*.—*Beneficio de Saint Phal*.—*El Cid de Lubrum*.—*Otelo*, esta representacion tuvo lugar en la Opera á beneficio de Talma.

Hacía mucho tiempo fué solicitado por el público á que tomara otra vez el papel de protagonista, que no le gustaba hacer por encontrarlo muy odioso. La

bella partitura de Rossini pusieron el asunto en moda, y tuvo que ceder á la voz unánime del público. No hay para qué decir que alcanzó un triunfo colosal.

Talma aprovechó esta ocasion para introducir una reforma en el traje, causando singular extrañeza. Se esperaba el rico traje moro y el turbante, formando contraste con la cobriza figura del africano. Talma no quiso, á sabiendas, cometer semejante falta, y vistió *Otelo, como debe vestirse,* de comandante general de las tropas venecianas, con traje de idem, gabardina encarnada del siglo XVI, gorra negra y plumas blancas. Pero á pesar de autoridad tal, esto no se ha tomado en consideracion, y *Otelo* permanece saliendo á escena como un turco de *Martes de Carnaval.*

Belisario, de Jony, 26 de Noviembre de 1825.—*Macbeth,* de Ducis.—*Cárlos VI,* de Delaville.

Este papel fué, sin duda alguna, la creacion más grande y tambien su más perfecto estudio histórico: supo dar á los accesos de demencia del desgraciado rey de Francia tanta grandeza como verdad fisiológica.

Talma apareció en escena por última vez con este papel: algunos dias despues á la representacion cayó enfermo, padeciendo lentamente muchos meses; el 19 de Octubre de 1826, á las once y media de la mañana, entregó su alma á Dios.

APÉNDICE.

TROZOS SUELTOS EN VERSO Y PROSA

DE

ENRIQUE SANCHEZ DE LEON.

REVISTA TEATRAL.

La generacion que á mediados del presente siglo existia, gustaba de contemplar en la escena el choque de pasiones, de afectos rudos y violentos, vehementes ó dulces; gozábase en los grandes caractéres que aquellos inmortales poetas sabian presentar, y en las creaciones que su exaltada imaginacion concebian. No se buscaba en el teatro el grosero placer del sentido degradado, ni el excitante de la no siempre conveniente risa, producida por el chiste obsceno, el insulso retruécano, ó la incolora fábula. Reinaba entonces, como absoluto soberano, el drama romántico, no importado como novedad de *allende* los Pirineos, pues en la pátria de Lope y Calderon, Alarcon y Rojas, tenia honroso abolengo el drama del año 30, iniciado por Víctor Hugo; así como tampoco desconocíamos la comedia de carácter de Moliére.

En aquellos dias en que la revolucion artístico-literaria marchaba á la vanguardia de la revolucion político-social, no era raro acontecimiento la aparicion de un *Trovador* y unos *Amantes de Teruel*, como no lo era tampoco ver nacer á su lado *Un muérete y verás*. Si la índole de nuestro periódico nos lo permitiera, discurriríamos un poco sobre la seriedad de aquél público y el de hoy; pero no tocará *La Campana* á rebato sobre los gustos modernos.

Los Amantes de Teruel ha sido una de las primeras obras de la semana; ¿hemos de hacer nosotros la crítica de esa joya literaria, portento de la dramática moderna, de esa *tradicion*, *cuento*, segun otros, que el venerable Harzenbutsch dió forma y vida, dramatizándolo é ideándolo al mismo tiempo? No, ciertamente: pues ese vigor y entonacion dramática, esa sensibilidad tan bien expresada, no la vulgar *sensiblería* á que nos tienen acostumbrados nuestros poetas de chaqué y *rizitos en la frente*, son el distintivo principal de la citada obra. Prueba evidente de la comparacion hecha entre *éste* y *aquel* público, es que nunca hubiera podido imaginarse el decano de nuestra literatura, D. Juan Eugenio que, andando el tiempo, la sublime frase ¡*y decias que me amabas*! poema de ternura y sentimiento amargo á la par, escapada del corazon amante de Marsilla, habia de servir para nosotros, los *gomosos*, pisaverdes ó pollos á la moda, de esquisito plato y de ingenioso retruécano, con sólo sincopar las dos últimas palabras, ridiculizándola á nuestro placer para dar otra significacion distinta á la referida frase: ¡Si tendremos *esprit* la generacion que formamos so-

ciedades del *Tiro de Pichon*! En el desempeño de la obra (no diremos *ejecucion* porque no tome la palabra nuestro colega *El Avisador*), sobresalió Rafael Calvo, que tuvo momentos felices. La señora Guijarro hubiéramos querido verla más ideal, más conmovedora y persuasiva. Isabel, como Beatriz y Julieta, son séres impalpables, llenos de luz, que flotan en el espacio y toman cuerpo, prestándoles vida escénica en la leyenda dramática, Skaspeare, Dante, Harzenbutsch; y en la interpretacion teatral actrices dotadas de especiales condiciones. Decid *el te aborrezco* del último acto de una manera poco adecuada á la situacion dramática, y tendreis que Marsilla, en vez de esperimentar ese mundo de afectos psicológicos que debe embargar todo su sér hasta el punto de producir la muerte, se encogerá de hombros, importándole el oirlo lo que á mí no tener entrada en calidad de *pollo campanudo* en el coliseo de Cervantes (1).

El Tanto por ciento y *Lo Positivo*, del Sr. Estévanez (ó si se quiere Tamayo), fueron representadas por los actores de dicho coliseo no muy desacertadamente; pero el acontecimiento de la semana ha sido el drama en tres actos, nuevo en este teatro, original de D. Antonio Hurtado. Yo no soy *Claqueur*, vulgo *Alabardero*: el primero que usó de este honroso cuerpo, dicen que fué Neron, y el jefe de ellos un señor llamado Buhrrus que aplaudia con entusiasmo *Neroniano* á su despótico señor; por la semejanza del nombre con un sustantivo castellano, que indica el sér *destinado á*

(1) Nuestro periódico no necesita localidad es.

pesada carga, no quiero ser alabardero; séalo, pues, quien sienta circular por sus venas la sangre del servidor romano. Esto sentado, voy á ocuparme del drama estrenado el jueves.

Entre el deber y el derecho, es uno de esos dramas sencillos que el espectador ménos precavido sabe, desde que habla el veterano Roque en las primeras escenas, quién es el coronel alojado en aquella casa, como asímismo las peripecias dramáticas que van á desarrollarse en la morada de aquella desdichada mujer, que creyendo muerto á su esposo, vuelve á enlazarse con aquel desventurado jurisconsulto, que por capricho del autor resulta *afortunado*, puesto que en el drama, el derecho es hollado por cruel ó inflexible que sea, para dar lugar á la generosidad; mas si el argumento y accion se desarrollan fácilmente, en cambio campea en toda la obra una versificacion tan fluida y armoniosa como natural y digna; cuadros conmovedores como bien delineados caractéres. El acto 1.° concluye con una seguidilla, metro el ménos apropósito para el poema dramático; y sin embargo, ¡cómo *redondea*, valiéndonos de expresion vulgar, el cuadro final!: si tuviéramos espacio suficiente trascribiríamos algunos versos para solaz de nuestros lectores. La ejecucion, á fuer de independientes, ha sido la más perfecta que hasta aquí ha tenido lugar en nuestro teatro. La niña Calderon, bien en su papel; Rafael Calvo, admirable en toda la obra. ¡Qué percepcion tan delicada en el sentimiento, y de qué manera supo trasmitirlo al público, sin el menor grito, sin esas *llaves de efecto* que hoy usan la mayoría de nues-

tros actores, arrastrados por el afan inmoderado del aplauso! Nada más sublime, que la expresion de dolor que supo imprimir al verse ¡*Casa de mi Madre, adios*!; en aquella despedida parecia escapársele el alma por los lábios.

Si Donato Gimenez no fuera hoy uno de los primeros actores de carácter de la escena española, el general que desempeña en esta obra, hubiera sido suficiente para conquistarle ese puesto: presenta un carácter acabado de hombre enérgico, inflexible y severo, pero al propio tiempo, de padre amantísimo que prevee las consecuencias del amor de su hijo á la esposa, sacrificando á aquél por una niña inocente. La escena con Maldonado cuando intenta persuadirle á que abandone su casa, la dijo con una entonacion y vigor dramático de primer órden. Ricardo y Guerra, bien en sus respectivos papeles: el primero muy digno en su desairado papel.

De intento hemos dejado para la última, á trueque de tachársenos de poco galantes con el bello sexo, á doña Felipa Diaz. Esta actriz, que ciertas exageraciones de algunos periódicos por un lado, la falta de un contrato (que ahora, segun dicen, tendrá exacto cumplimiento) por otro, han llegado á colocarla en una situacion muy falsa ante nuestro público, concluirá á no dudar, agradando bastante. Si la señora Diaz, ahora que vuelve á la vida escénica, procurara modular de una manera más conveniente y olvidar insignificantes lunares que, á medida que vaya trabajando, su claro talento hará desaparecer, ocupará, á no dudarlo, un puesto en la escena española.

La señora Diaz es la verdadera figura de primera actriz; su voz vibra fácilmente á las cuerdas del sentimiento, y tiene inteligencia para detallar muchas obras. Un error que queremos disipar: háse dicho que esta actriz habia trabajado en teatrillos secundarios de Madrid; segun nuestras noticias, la señora Diaz ha figurado siempre en el puesto que aquí ocupa, al lado de Romea, Tamayo, Mário, y otros actores de no menos valía. *Al César lo que es del César.*

Al aparecer nuestro periódico, comprenderá el público, la empresa y los actores no seremos oposicionistas por sistema. Fácil nuestra pluma deslízase sobre el papel para el elogio; asáz torpe para la ágria censura; pero no por eso nuestros actos dejarán de llevar el sello de la más extricta imparcialidad.

El sábado tuvo lugar el estreno del drama de Echegaray, *¡Cómo empieza y cómo acaba!* La obra, objeto en Madrid de largas controversias, fué aplaudida por aquel público. El de Málaga la ha rechazado en absoluto: ¿de qué esta diversidad de opiniones? ¿Cómo nuestro público ha visto sus defectos y no ha percibido sus bellezas? En el número próximo indagaremos la multitud de concausas habidas para este raro fenómeno literario.

Málaga, Enero 78.

EL RESUCITADO.

(NARRACION.)

Garrick, célebre actor inglés, poseia un maravilloso talento imitativo; siendo admirable en la facilidad de reproducir maneras, lenguaje y exterioridad, áun de las personas con quien no tuviera íntimas relaciones.

Cierto dia, paseando las calles de Lóndres, encontró un jóven que, anegado en llanto, exhalaba hondos y prolongados gemidos. Llegado á él le pregunta cuál era la causa de sus lágrimas.—«He perdido mi «padre, amigo mio, tres dias há: muerto en la hoste«ría que veis al extremo de esta calle, el dueño del «hotel, aprovechándose del desórden y dolor que en «mí reinaba, tomó la maleta de mi padre y sacó una «cartera que encerraba todos nuestros bienes.» Enternecido Garrick de la situacion y sencillo relato del jóven, concibe al momento la idea de hacer restituir tan

villano hurto: recuerda perfectamente haber visto en otra ocasion al padre en uno de los parajes públicos que frecuentaba, habiendo llamado su atencion el traje raro que vestia y los largos cabellos que usaba, todo lo cual daba al anciano cierto sello de típica originalidad.—¿Teneis,—preguntó Garrick,—el traje que llevaba vuestro padre el dia que murió?—Sí.—Pues enviadlo á casa al momento; yo haré por devolveros esa cartera.

No bien llegó á su habitacion el atribulado jóven, remite á la de nuestro célebre actor el anhelado vestido. Disfrazado con él Garrick, llamaba momentos despues en la ya dicha hostelería.

Rara vez tienen los rateros serenidad en el peligro; así es que perpetrado el crímen, el imbécil hostelero creia ver en todas partes el cadáver del anciano: abrir la puerta y reconocer con espantosa realidad al que dos dias ántes vió enterrar, obra fué de un momento; inmóvil cual una roca, su rostro tomaba la palidez de la cera. Garrick entónces, imitando la voz del viejo, dice:—«Y bien, querido fondista, héme ya de vuelta cansado del viaje.—¿Cómo, sois vos... estais bueno y sano?—contestó el hostelero sin atreverse á mirarle.—A las mil maravillas. Parto dentro de breves horas á Holyhead, donde me embarcaré para Irlanda; vengo á daros tal vez mi último adios, á demostraros mi gratitud por vuestras mercedes y... á *pediros mi maleta*.»—La ma... la maleta... Oh, sí, miradla aquí,—dijo el ladronzuelo, que se habia apresurado á buscarla, metiendo furtivamente en ella la cartera.

Recobrar Garrick el objeto de sus ánsias y salir de aquella malhadada casa eran sus deseos; cuando lo realizó, devolvió al jóven la cartera; éste, que apénas daba crédito á lo que sus ojos veian, derramó lágrimas de reconocimiento y gratitud, las cuales enternecieron á Garrick, llenándolo de legítimo orgullo más que cuantos aplausos le habian sido hasta entonces prodigados en el teatro.

BERTON.

Con verdadera pena y profundo sentimiento consignamos hoy en nuestras columas la muerte de un esclarecido artista, que dejará, á no dudarlo, un vacío inmenso en la escena francesa; llorando tan irreparable pérdida cuantos deseen el explendor universal del arte dramático.

Nos referimos al fallecimiento del actor francés llamado *Cárlos Francisco Berton*, cuyo apellido es célebre allende los Pirineos desde hace un siglo, por ser rama florida de un árbol de artistas insignes, cuyo tronco fué el compositor de este ilustre nombre.

Pedro Montau Berton (abuelo de *Cárlos*, objeto principal de estas líneas), autor de várias óperas, distinguiguido compositor, cantante y cinco veces, en distintas épocas, director de orquesta en la Ópera de París, nació en 1827 y murió en 1870. Dotado de un mérito verdaderamente superior, quiso dirigir la ópera de Rameau, *Castor* y *Pollux* haciéndolo con tal entusias-

mo, tal fuego y frenesí, que al entrar en su casa de regreso del teatro, asaltóle una fiebre inflamatoria, de cuyas resultas murió casi repentinamente.

Su abuelo era Enrique Berton, músico aún más célebre que el anterior, émulo y amigo de Mehul, de Boieldieu, Lessueur y Nicolo, autor de treinta óperas, casi todas muy aplaudidas. Por último, su padre fué tambien compositor, profesor del Conservatorio, y escribió para la *Opera cómica* algunas obritas muy agradables. Tenia un hermano, Adolfo, que cantó en este último teatro; despues en el del *Renacimiento*; más tarde marchó á provincias, y por último, fué contratado para Argel, donde murió en 1857.

El actor dramático de que nos vamos á ocupar aquí, se llamaba Cárlos Montan Berton. Nació en París el 16 de Diciembre de 1820; apenas contaba diez y siete años cuando entró en el Conservatorio, en la clase de *Samson*, obteniendo por concurso de 1837 el primer premio en la comedia.

En 12 de Diciembre del mismo año debutaba en la *Comédie-Francaise*, desempeñando el papel de *Valere* en *L'école des maris*, y el efecto que produjo en el público fué desfavorable. Pasó al *Vaudeville*, siendo allí más aceptado en la representacion de la *Jolie fille du faubourg;* pero el *Vaudeville* en esta época se encontraba en precaria situacion, y habiendo cerrado sus puertas, entró en el teatro *Francés*, donde, mejor acogido que anteriormente, se presentó con la *Juventud de Enrique V*, *El susceptible*, *Calígula*, etc.

Por este tiempo contrajo matrimonio con la hija de su maestro, señorita Carolina Samson, dándose á

conocer como escritor en algunas comedias muy agradables, cuyos títulos son: *Los filósos de veinte años*, *La diplomacia del matrimonio*, etc.

A poco de casarse abandonó á París por Viena, donde le esperaba un contrato brillantísimo. Allí permaneció dos años, partiendo despues para San Petersburgo, encargándose en esta capital de reemplazar á Bressant, que regresaba á Francia.

"El puesto de Bressant, dice uno de sus biógrafos, era bastante difícil ocuparlo; pero poco á poco y trabajando desesperadamente, llegó á ser bien pronto el actor predilecto de San Petersburgo. Manifestóse esta predileccion de una manera especial.

Berton usaba largos y magníficos bigotes, que causaron inquietud, no sé por qué, en la córte del autócrata ruso. El director de los teatros imperiales, la policía, quiso más de una vez que d saparecieran; el artista resistió heróicamente, saliendo victorioso de la lucha. Esta guerra declarada á los bigotes de Berton ocupó largo tiempo la atencion del bello sexo de San Petersburgo. Pero las simpatías, los aplausos que Berton recogia á las orillas del Neva, eran prodigados por extraños. La atraccion de la patria se hizo sentir tan imperiosamente en él, que abandonó la capital moscovita, antes de concluir los diez años de su contrato; pero al llegar á París, se encontró envuelto en diligencias judiciales, formuladas por el general Guédéonoff, que le exigia cuarenta mil francos por su fuga.

Al cabo de cuatro años tornó á Rusia, volviendo al poco tiempo á su querido París, para no abandonarle

jamás. Fué contratado en la *Gaité*, presentándose con extraordinario éxito en *La fille du Paysan* y la *Belle Gabriele*. Despues representó en el *Vaudeville*, *Les diables noirs*, de Sardou, creando en el *Odeon* el principal papel de la bellísima obra de Mme. Sand, *El marqués de Villemer*, en el cual alcanzó un triunfo colosal.

La última obra en que se presentó al público fué en un drama histórico de Legouvé, titulado *Las dos reinas*. A pesar del talento artístico desplegado en estas representaciones, se vió que por momentos le abandonaban sus fuerzas, y una noche, en la ejecucion de este drama, fué atacado bruscamente de la enfermedad que tras largas penalidades debia conducirle al sepulcro.

Berton amaba su patria con idolatría: durante el sitio de París por los prusianos, alistóse con su hijo (tambien actor dramático) en uno de los batallones móviles que se crearon para la defensa del territorio. Allí cumplió bravamente su deber; ¡pero fué la pena, el dolor de ver á su patria hollada por el extranjero, lo que hizo manifestarse ya de una manera ostensible los ataques de enajenacion mental que antes sufria? ¿Quién sabe si, dado su carácter, su esquisita sensibilidad, la santa indignacion de ver profanada su querida Francia, adelantó más rápidamente esa terrible enfermedad que en pocos dias devoró su preciosa existencia? Lo cierto es, que á partir de esta fecha sus facultades mentales recibieron un golpe terrible.

Periódicos franceses han creido ver una rara coincidencia en el hecho de vivir Berton en la calle del mismo nombre, núm. 17, por espacio de algunos años.

Nada vemos nosotros de casual en esto; creemos, por el contrario, muy natural habitase en la misma calle que llevaba el nombre de sus antepasados, siendo esto una especie de homenaje dado á la memoria de aquellos que le legaron su ilustre apellido.

Tal vez nos hayamos extendido demasiado al tratarse de un actor extranjero; mas como para el arte las fronteras que separan nacionalidades son nombres vanos, inventados por mezquinas pasiones y rencores mal comprendidos, creemos que allí donde desaparece un génio, un sacerdote de ese mismo arte que tan idólatramente amamos, allí debe estar nuestra admiracion, nuestro entusiasmo, nuestra humilde pluma, rindiendo culto al inmenso cuanto avasallador poderío del artista.

SONETO.

¡Adios, por siempre adios, mis ilusiones!
¡esperanzas, placer, gloria querida,
ensueños del amor, edad florida,
sepultados quedad! No más pasiones
por viles séres de funestos dones
que la flor nos destrozan de la vida,
tejiendo esa corona maldecida
que mata del amor las sensaciones.
Quiero vivir sin la mujer artera,
sin el amigo que traidor engaña
teniendo la maldad por compañera;
y en el negro dolor que mi alma baña
encerrarme con él allí quisiera
por no ver, sociedad, tu infame saña.

SONETO.

A L.

No pienses, no, que por falaz é impía
te aborrezco y desprecio cual debiera,
ni juzgues que de horror retrocediera
tanto crímen al ver, tanta falsía.
Yo te adoro mujer, mas cada dia
me arrastra la pasion á tu alma fiera,
y á saber maldecir, te maldijera;
y á poderte matar, te mataria.
Que tanto mi existencia has amargado,
tan bien, traidora, por mi mal mentistes,
que roto el corazon, acongojado,
aun recuerdo el amor que me tuvistes.
¿Por qué, dí, te has cruzado en mi camino,
cuando el luto sembrar es tu destino?

Diciembre del 72.

Á NARCISO SERRA

IMPROVISACION.

Dicen que Serra murió:
que la parca destruyó
su cuerpo ya casi inerte:
y yo pregunto: ¿la muerte
no supone un existió?
Morir recuerda el *ayer*,
supresion de luz *no ver*,
de goce ausencia *es dolor*,
exhuberancia *es amor*,
como honor y gloria *es ser*.
Por lo cual grito yo ufano
con voz alegre y serena,
que mientras viva la escena
y el idioma castellano,
aliente, puro y galano,
Narciso no morirá;
el cuerpo no existirá,
pero su nombre y su gloria
con letras de oro la historia
en mármol lo esculpirá.

6 Noviembre, Málaga 77.

SONETO

Á LA REINA DOÑA MERCEDES.

Aun mis ojos la ven; aun en mi oido
resuena vago el bullicioso acento
que inmensa muchedumbre daba al viento
feliz por verla en su amoroso nido.
De placer centellante, alegre, henchido
en puro, noble y alto sentimiento,
mi pueblo se asociaba al pensamiento
de ver un ángel al monarca unido.
Mas, ¡¡oh dolor, cuanto imprevisto aleve!!
Al soplo helado de la parca fiera,
dobló su tallo la gentil palmera,
á los cielos volando inmarcesible:
que fué su paso por la tierra breve,
para que más la pena fuese horrible.

Madrid, Julio 78.

SONETO

Triste es vivir sin la mujer querida
que una y mil veces os juró en sus brazos
estrechar más y más los tiernos lazos
de una ilusion para gozar nacida.
¡Triste es despues hallarla fementida!
¡Triste tambien borrar con negros trazos
sus brillantes colores, y en pedazos
ver desgajarse el árbol de la vida!
Todo penumbra es; dolor es todo
para quien ciego derramó á montones
tesoros de cariño y de ternura,
viendo hoy su fe tirada por el lodo,
muertas sus doradas ilusiones
y trocado el placer en desventura.

. . . . . .

. . . . . .

He visto en sus lábios la sonrisa
que un tiempo fué mi gloria, mi ambicion;
sus ojos con mis ojos se encontraron,
y al verme los huyó.
Nublóse su alegría, y de repente
el carmin de la faz se disipó.
Yo, aun gozoso, tranquilo la miraba,
ella á mí... ¿por qué no?

EN EL ALBUM DE LA SEÑORA N.

No puedo, no, decir,
mi ilustre amiga,
la multitud de cosas
que usted me inspira.
¡Mas es dura fuerza
que el hombre calle á veces
lo que más sienta!!

Málaga, 78.

SONETO

Me jurastes amor, amor sublime!
eterno y grande, impetuoso, ardiente;
ese dichoso amor, que cual torrente
invade el corazon, subyuga, oprime.
De aquellos dias de ventura, díme,
¿qué resta? Voladores, ni en tu mente
hay un recuerdo ya, ni tu alma siente
esa pasion voraz que abrasa y gime.
Yo escuché los latidos de tu pecho,
yo aspiré los perfumes de tu boca,
y en el ardor de mi impotencia loca
rienda suelta al placer le dí deshecho.
¡Quién á mí me dijera que tu llama,
puro camelo fué, pura camama!

Málaga, Noviembre 78.

OPINION DE OPINIONES.

El poeta Juan Quejido,
romántico de gran fama,
su terrible melodrama
leyó á un actor conocido.
Quedó éste á poco dormido,
y el autorzuelo ramplon,
aun pedia la impresion
que causó á aquél la lectura,
sin ver que en *literatura*
el sueño es grande opinion.

Á CÁRMEN, EN SU ABANICO.

Mis versos hélos aquí,
en prueba de que te estimo:
cuando te abaniques, ¿dí,
te acordarás de tu primo
como él se acuerda de tí?

PUNTOS DE VENTA.

En Madrid y provincias, en las principales librerías al precio de

8 REALES.