



Informazioni su questo libro

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

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

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

Linee guide per l'utilizzo

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

Inoltre ti chiediamo di:

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

Informazioni su Google Ricerca Libri

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



Acerca de este libro

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

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

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

Normas de uso

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

Asimismo, le pedimos que:

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

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

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



TRATADO

DE

DECLAMACION

Ó

ARTE DRAMÁTICO

POR

D. V. Joaquín Bastús.

*Le theatre est ce que l'esprit
humain a jamais inventé de plus
noble et de plus utile pour former
les moeurs et pour les polir: c'est
là le chef-d'oeuvre de la société.*

V.

Con superior permiso.

BARCELONA: POR LOS H. DE D. A. Roca.

1833.

Ateneu Barcelonès
BIBLIOTECA

N.º 56788

Arm. *Coz.*

Prest. *VII.*

TRATADO
DE
DECLAMACION
ó
ARTE DRAMÁTICO.

TRATADO
DE
DECLAMACION
ó
ARTE DRAMÁTICO

POR

   Joaquin  Bastús.



CON SUPERIOR PERMISO.

—————
BARCELONA: POR LOS HEREDEROS DE D. A. ROCA,

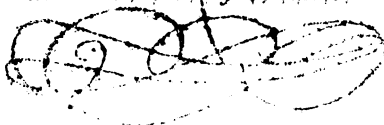
1833.



r. 56788

*Es propiedad absoluta del Autor, y todos los
ejemplares llevarán un número y su rúbrica.*

142.



AL S.^a DON FRANCISCO

DE GREGORIO, MARQUES DE VALLESANTORO, BARON DE CLARET, VOCAL DE LA REAL JUNTA DE FOMENTO DE LA RIQUEZA DEL REINO, ETC. ETC.

Si no existiera una cierta analogía entre la ilustracion y la riqueza de los pueblos, y si no se hubiera convenido en que el Teatro es el verdadero termómetro por el que se mide

el estado de aquella; no me hubiera seguramente ocurrido hacer á V el pequeño obsequio de este Tratado de Declamacion. Es tanta, empero, la relacion que hay entre ambas cosas, que no vacilé un momento en ofrecer á V este escrito dirigido á ilustrar en lo posible la escuela dramática española, persuadido que no le recibiría con desplacer quien como V ha dado pruebas tan positivas

de lo mucho que conoce y se interesa en el fomento y adelanto del ramo económico político de España.

Espero pues que se servirá admitir este ofrecimiento como una prueba del afectuoso respeto con que soy de V. S. S.

Y B. S. M.

 Joaquín  Pastús.

ADVERTENCIA.

*N*uestra primera idea habia sido publicar bajo el titulo de «TRATADO GENERAL DE DECLAMACION, Ó DEL ARTE DRAMÁTICO» todo lo que tiene relacion con el teatro. Pero luego conocimos que seria mejor y mas natural dividir la materia en secciones, y publicarla en tres tratados particulares; á fin de que, no obstante la analogia que hay entre ellos, cada actor pudiese con preferencia proporcionarse el mas adecuado á su clase y circunstancias.

En el primer tratado hablamos del origen del teatro, de su forma material, y de la historia de la comedia y de la tragedia entre los antiguos desde los griegos sus inventores hasta la decadencia ó caída del imperio romano. Sigue una noticia histórico-dramática de su renacimiento con el de las letras en muchos pueblos modernos, y particularmente en España hasta nuestros

dias, con una descripcion de todas las especies de composiciones dramáticas, y de los hombres que mas han sobresalido en cada una de ellas, tanto como á poetas, como á actores; y las recompensas que en todos tiempos han merecido.

El segundo tratado tiene particularmente por objeto la declamacion ó el arte dramático. Se hace en él una reseña de la declamacion de los antiguos, y de la escena del teatro antiguo y moderno. Se manifiestan las calidades que deben tener los actores, y las reglas que han de observar en la declamacion. Se habla de la propiedad de los trages, del accionado, de la voz, de las conveniencias teatrales, y últimamente del modo de espresar algunas pasiones, varios afectos y diversos caracteres.

Está destinado el tercer tratado para la ópera y el baile. Nos detenemos en hablar del origen de la pantomima, de la mimica, de la chironomia y de las varias danzas y de la perfeccion á que llegó este arte entre los antiguos; del abandono del mismo arte entre los modernos, y de su restauracion. De la ópera se indica la marcha que ha

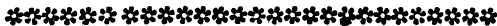
seguido desde sus principios, los adelantos que ha hecho esta y otras composiciones semejantes; los hombres mas célebres que han descollado en esta clase de espectáculos, y por apéndice va un pequeño Diccionario de música, es decir, la esplicacion de las voces técnicas de este arte, principalmente las que tienen relacion con las óperas, á fin de poder usarlas con propiedad.

Comenzamos la publicacion de estos tratados por el de la DECLAMACION; porque sin negar la utilidad de los otros, es el que mas directamente interesa á los actores, para quienes principalmente está escrita esta obrita.

No por esto dejará de ser muy conveniente á los autores dramáticos á fin de saber el modo como deben hacer hablar á los personajes que introducen en sus composiciones segun la pasion de que se hallen dominados, é igualmente á los aficionados á estos espectáculos para juzgar con mas conocimiento del buen ó mal desempeño de los actores. Los profesores de las bellas artes hallarán tambien en ella la manera de que sus obras inertes espriman por medio de ciertos rasgos

Las pasiones que quieran hacerles representar.

Si en lugar de un manual ó compendio de declamacion nos hubiéramos propuesto escribir un tratado mayor no nos hubiera sido tal vez difícil, pero entonces quizá hubiese sido menos provechoso que ahora, pues su mismo volúmen hubiera retraido á algunos actores de leerlo y su diferencia de precio habria sido tal vez motivo para que otros dejaran de adquirirle. El incremento que siga tomando el arte dramático; consecuencia precisa de la aplicacion de los actores, y de la proteccion y recompensas que sus estudios y adelantos merezcan, nos indicarán si mas adelante debemos pensar en publicar las demas observaciones y los otros materiales que tenemos reunidos. Entre tanto nos considerariamos bien recompensados de este trabajo, si por nuestro débil impulso recibiera el teatro español una mejora ó diera un solo paso á su perfeccion.



INTRODUCCION

A L

TRATADO DE DECLAMACION

ó

arte *Dramático.*



CUANDO generalmente nadie duda que el teatro sea el verdadero termómetro por el que se mide la ilustracion de los pueblos; y cuando por otra parte vemos por una consecuencia feliz de este axioma que en España se dispensa ya á este ramo de ilus-

tracion de tanta cuantía el cuidado y proteccion que goza en todos los pueblos civilizados, creemos será oportuno y de alguna utilidad la publicacion de un tratado acerca la declamacion teatral. Para esto habíamos consultado y hemos elegido lo mas interesante de una infinidad de obras diferentes, y teniendo en consideracion nuestras propias y repetidas observaciones se ha coordinado bajo un método por todos aspectos el mas sencillo y propio para sacar toda la utilidad posible.

Si bien el arte de la declamacion se funda en un pequeño número de principios, los mas interesantes imitar la naturaleza y huir de la afectacion; no obstante como estos mismos principios estén sujetos á ciertas anomalías y modificaciones, se presentan en la ejecucion y práctica de las mismas, dificultades que no seria fácil allanar sin reglas que señalasen la marcha y el modo de proceder y hacer uso de ellas en su aplicacion. El actor que se creyese maestro ó célebre en su arte sin haber estudiado ni saber las reglas ó medios por los cuales se puede llegar á aquel grado de co-

nocimiento, seria lo mismo que si otro que no ha aprendido el dibujo se propusiera y se empeñara en ser un gran pintor.

Mientras los actores ó comediantes fueron considerados como la clase mas despreciable de la sociedad, cuando su arte ú oficio era tenido por infame, podia en cierta manera disimularse que aquellas farsas y sus actores se resintieran de la estravagancia y mal gusto que dominaba entonces, y del envilecimiento del mismo arte; mas ahora que la ilustracion ha colocado á los actores en la clase que les corresponde, y cuando un Monarca y su augusta Esposa les dispensan su alta proteccion, fuera imperdonable que siguieran en la apatía y en la ignorancia. Seria lo mismo que despreciar las bondades Soberanas, no asirse de la mano generosa que se les tiende, y empeñarse en no querer salir de la humillacion y abatimiento en que por tantos años han yacido sus antecesores: justo premio de la ignorancia y del abandono de si mismos.

Como el actor tiene por modelo á todos los hombres, y ha de conocer sus pasiones y afectos, segun sus caracteres, genios, eda-

des, costumbres y clases, para saber pintarlas ó representarlas cuando se ofresca, se deduce que sus observaciones han de ser profundas, vasta su instruccion y dilatados sus conocimientos.

Un actor debe conoocer las costumbres, los usos, trages y maneras de todos los hombres, tanto las de los habitantes del polo, como las de los que viven en climas opuestos: lo mismo las de los pueblos de las primeras edades, que las de los tiempos modernos. Tan familiares deben serle las maneras y modales de un Soberano, como las del último de sus súbditos; las actitudes violentas de un furioso, como los movimientos suaves y tranquilos de un hombre abatido. De la misma manera ha de saber expresar las rarezas de un viejo, como la alegría de un jóven: el humor igual del hombre en estado de salud, como el genio inquieto de un enfermo, etc. etc. Mas como para todo esto fuese aun corta la vida del hombre, el actor ha de metodizar sus estudios, y concretarse á adquirir primero aquellos conocimientos mas precisos é indispensables, é invertir el tiempo restan-

te en acaudalar los otros secundarios.

Después de conocer muy bien los principios de educación, urbanidad y buena crianza, debe el actor poseer á la perfección el idioma pátrio, y tener una idea á lo menos de los otros mas generalizados de Europa, como el francés, el italiano, etc. Le son muy necesarias unas nociones de baile, de esgrima y de algunas otras artes de adorno. No puede prescindir de estudiar unos rudimentos de historia, y no le son menos necesarios unos principios de literatura para conocer y saber distinguir los defectos y bellezas de los dramas.

Obtenidos estos conocimientos, que llamaremos, digámoslo así, preparatorios, entrará en los secundarios ó propiamente dramáticos. El principal y mas interesante de todos ellos es el estudio del hombre á quien ha de imitar, y cuyo gran libro tiene siempre abierto en la sociedad. Muy útiles le serian para sacar todo el provecho necesario de este estudio, unos principios de lógica, de ideología y de fisiología. Con estos podría observar filosóficamente el modo como el hombre recibe y manifiesta sus sensacio-

nes, es decir, las señales exteriores ó los movimientos que se ve precisado á hacer el cuerpo cuando el alma se halla herida de una ú de otra manera. Estas observaciones si fuera posible, debiera hacerlas en hombres de todos los paises, de todas clases, de todas edades, de todos caracteres y en todas las situaciones de la vida; deteniéndose en notar las modificaciones que observare en cada una de estas.

Los usos y costumbres de cada uno de los pueblos, es el otro gran estudio á que debe dedicarse un actor. Leerá y meditará para esto con detencion la historia, consultará las iconologías, y podrán servirle al mismo tiempo de mucha utilidad la lectura de ciertas colecciones de viages. Con estos conocimientos, alguna disposicion natural, y la observancia de las reglas que luego indicaremos, no tememos poder augurar al actor el mas lisonjero resultado.

El actor adocenado, que compare estos conocimientos, necesarios para llegar á ser un profesor célebre en el arte de la declamacion, con los que el tenga y los que generalmente poseen los actores, graduará es-

tos principios quizá de estudios complicados é inútiles; pero esto mismo seria suficiente cuando no hubiera dado otras pruebas de su atraso, para justificar lo ignorante que se halla, y lo poco que conoce el arte difícil que desempeña. Un Roscio, un Esopo, un Garrik, un Talma, un Maiquez, una Luna tenían en primer lugar conocimientos mas que comunes, y despues y sobre todo una disposicion natural, que suplia cuanto podia hacer el arte y la aplicacion mas decidida. Emperó son tan raros estos fenómenos de la naturaleza, y se muestra en esta parte tan poco generosa, que es indispensable que el actor no confie enteramente en ella, y supla con su estudio y su aplicacion lo que ha dejado de hacer aquella.

En la obrita que les ofrecemos, escrita con sencillez y claridad á fin de que esté al alcance de todos, hallarán los actores las principales reglas que han de tener presentes en su arte: reglas que bien entendidas y observadas, y con el auxilio de la naturaleza, no dudamos puedan conducirles á la perfeccion.

De la declamacion de los antiguos.

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

La declamacion se componia con los acentos, y por consiguiente para escribirla debian emplearse los mismos caractéres que servian para señalar estos acentos. En un principio no hubo mas que tres, á saber: el agudo, el grave y el circunflejo; pero luego se fueron sucesivamente aumentando y llegaron hasta el número de diez, cada uno de los cuales se indicaba con su carácter diferente, y cuyos nombres y figuras se ven en los gramáticos antiguos. El acen-

to enseñaba el como, cuando y de que manera se habia de levantar ó bajar la voz en la pronunciacion de cada sílaba. Como se aprendia la entonacion de estos acentos al mismo tiempo que se aprendia á leer, asi es que no habia casi nadie que ignorára ó no entendiese esta especie de notas, y no se hallára en estado de juzgar de la habilidad del que leia ó declamaba. Ademas del socorro de los acentos tenian las sílabas en la lengua griega y latina una cantidad arreglada y establecida para las breves, y otra para las largas. La sílaba breve valia un tiempo en la medida, y la sílaba larga valia dos, como dice Quintiliano.

Muchos son los pasages que podríamos citar probando que la declamacion de los actores en el teatro antiguo era compuesta y escrita con notas, que determinaban el tono que se debia tomar. Esta especie de recitado se hallaba sostenido por un bajo continuo, cuyo ruido seria proporcionado, segun todas las apariencias, al ruido que hace un hombre que declama. Dicha práctica nos parece en el dia absurda y casi increíble; pero no por esto es menos cierta, y en ma-

teria de hechos es inútil oponerles razones. No se puede tampoco hablar sino por conjeturas acerca la composición que podía tocar el bajo continuo que acompañaba á los actores cuando declamaban. Quizá no haríamos, como indica Rollin, que tocar de tiempo en tiempo algunas notas largas que se harían sentir en los pasajes en que debía el actor tomar el tono, en los cuales le hubiese sido difícil entrar con exactitud sin este auxilio, haciendo el bajo el mismo servicio al actor que hacía á Graco el tocador de flauta, quien situado cerca de sí le daba de tiempo en tiempo cuando arregaba, los tonos con que había de proseguir.

El bajo no solamente servía para la entonación y canto, digámoslo así, de la declamación, sino que arreglaba también el accionado. Este arte, llamado por los griegos *orgesís*, y *saltatio* por los latinos, consistía, según dice Platon, en la imitación de todas las acciones y movimientos que pueden hacer los hombres. Así pues el sentido de la palabra *saltatio* no debe limitarse al que damos nosotros en nuestra lengua á la palabra danza, pues tenía mucha más exten-

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

Los antiguos ponian en general un cuidado extraordinario en perfeccionarse en el gesto, cuyo esmero era mayor en los oradores por la necesidad que tenian de poseer este arte. Es bien sabido lo mucho que Demóstenes se aplicó á el, y que Roscio, aquel célebre actor romano, disputaba algunas veces con Ciceron sobre quien explicaria mejor un mismo pensamiento de muchas maneras diferentes cada uno segun su arte, á saber; Roscio con la accion, y Ciceron con la voz ó con la palabra; y parece que Roscio daba con la sola accion tanta fuerza y sentido á la frase, como Ciceron con la palabra. Cambiaba luego Ciceron las palabras ó la combinacion del período ó de la frase sin quitar el vigor al sentido del discurso;

y Roscio le daba en seguida todo el sentido con otras acciones diferentes, sin que este cambio disminuyese la espresion y fuerza de su representacion muda.

Otra de las cosas del teatro antiguo que concebimos con dificultad es, como se arreglaba la declamacion dividida entre dos actores, de los cuales uno pronunciaba mientras que el otro accionaba. Tito Livio nos dice lo que dió lugar á introducirse esta costumbre entre los romanos: costumbre que por ser tan diferente de nuestros usos nos parece original y estravagante. Hallábase Livio Andrónico, poeta célebre y el primero que dió en el teatro de Roma una pieza regular en el año 514 de la fundacion de esta ciudad, y unos 120 despues de introducidos en ella los espectáculos dramáticos, representando una de sus piezas, siguiendo la costumbre observada entonces de que los mismos poetas desempeñasen un papel en la representacion de sus piezas. El pueblo, que gustaba de hacer repetir los pasages de ellas que mas le agradaban á fuerza de gritar *vis, vis*, esto es, *otra vez, otra vez*, hizo representar tantas veces á Andrónico

que enronqueció. Imposibilitado de poder continuar su declamacion, pidió al pueblo y consiguió que un esclavo puesto delante del que tocaba los instrumentos dijese los versos en tono declamatorio, mientras que Andrónico hacia las mismas acciones y gestos que cuando los decia el mismo. Observóse entonces que su accionado era mucho mas vivo y enérgico, por cuanto ocupaba en ella todas sus fuerzas físicas y morales; y de aqui, continúa Tito Livio, se originó el uso de dividir la declamacion entre dos personas, y recitar, digámoslo asi, á la cadencia del gesto; cuya costumbre en tanta manera prevaleció, como que los actores no pronunciaban ya sino los diálogos cortos. Este hecho referido tambien por Valerio Máximo, se halla confirmado por otros muchos pasages de la historia.

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

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

Es igualmente difícil de concebir como se arreglaria para que estos dos actores obrasen con tanta uniformidad y armonía que pareciese que no era mas que uno; pero el hecho es cierto y no admite duda. Quintiliano despues de haber dicho que las acciones se hallan tan sujetas á medida como los mismos cantos, añade que los actores que accionan deben seguir las señales ó compas que marcan los pies, con tanta precision como los que ejecutan las modulaciones, es decir, los actores que pronuncian ó declaman y los instrumentos que les acompañan. Colocábase cerca del actor que representaba,

un hombre calzado con una especie de sandalias de hierro, y este daba con el pie sobre el teatro, con cuya percusion marcaría la medida ó ritmo que debia seguir el actor que accionaba, el esclavo que declamaba ó pronunciaba, y los instrumentos músicos que acompañaban la declamacion.

El gusto y pasion de los romanos por todo lo que tenia relacion con el teatro, y lo mismo podemos decir de los griegos, y los enormes é increíbles gastos que hacian para este linage de diversiones, nos obligan á creer que habian puesto el mayor cuidado para llevar este ramo á una gran perfeccion y que por consiguiente en la division que habian adaptado de la representacion entre dos actores, de los cuales el uno hablaba y el otro accionaba, no habia nada chocante ni extraño y que no fuese muy agradable á los espectadores.

En Roma no silvaban menos á un actor, como lo dice Ciceron, que hacia una accion fuera de medida, que al que se equivocaba en la pronunciacion de un verso. El hábito de asistir á los espectáculos habia hecho aun al pueblo tan delicado y cono-

cedor en esta parte, que se incomodaba hasta de las inflecciones y consonancias alteradas si se repetian con mucha frecuencia, aunque estas consonancias produzcan un buen efecto cuando se disponen con arte.

Por medio de la música era como se arreglaba segun hemos dicho el tono y la accion de los actores, formando una agradable armonía de la union de la voz con el sonido de los instrumentos. Los primeros poetas griegos arreglaban por sí mismos la representacion ó parte declamatoria de sus piezas, es decir, la parte poética y la parte música. En Roma el arte de componer la representacion de los dramas era una profesion particular. En los títulos que estan al principio de las comedias de Terencio se lee con el nombre del poeta ó autor del poema y el del gefe de la compañía cómica que las habia representado, el nombre de aquel que habia arreglado la representacion ó declamacion de ellas con esta frase latina: *qui fecerat modos*. Ciceron se sirve igualmente de la misma espresion *facere modos* para denotar los que componian la declamacion de las piezas teatrales.

De la escena.

Deríbese la voz latina *scena*, de la que nosotros hemos hecho la de *escena*, de otra griega que significa sombra. Dábase en su origen el nombre de *escena* á una enramada, cabaña ó pórtico campestre destinado para estar á cubierto de los rayos del sol ó ponerse al abrigo de las injurias del tiempo. Debajo de estas enramadas ó tiendas rústicas fué en donde se representaron las primeras piezas teatrales, y de aquellas ha quedado el nombre de *escena*, que se aplicó luego al muro ó fondo del teatro llamado comunmente foro, é igualmente á la plaza que habia delante, y en la cual representaban los actores.

Diose despues tambien el nombre de *escena* á las decoraciones ó partes que constituian la misma escena propiamente tal y

Vitrúvio describe las tres especies que habia de ellas en el teatro antiguo, á saber: la *escena* trágica, la *escena* cómica y la *escena* satírica.

En cada uno de los costados del teatro, es decir, en el parage en que representaban los actores solian figurar edificios mas ó menos magníficos decorados de colunas y de estatuas, y en el fondo ó foro otros edificios, bosques ó grutas segun la pieza que habia de representarse. Para la tragedia solia figurarse un templo, el pórtico de un palacio, y algunas veces tambien un desierto, un campo de batalla ó los muros de una ciudad. Véase para la comedia la fachada de una casa particular, una calle etc. Para las piezas satíricas ó pastorales se figuraba un bosque, una gruta ó caverna y á veces una montaña. Estas decoraciones se llamaban versátiles cuando se movian ó giraban sobre un eje, y ductiles si corrian hácia delante y hácia atrás como nuestros bastidores.

En todas tres especies de *escena* la accion pasaba siempre en una plaza, calle ó avenida, y nunca en lo interior de una casa ó habitacion, como sucede generalmente en

los dramas modernos. Creerian tal vez los poetas antiguos profanar lo sagrado de las casas esponiendo sobre la *escena* y á la vista de todo un público lo interior de ellas. Y en efecto hubiese sido indecoroso entre los griegos por ejemplo presentar las interioridades de alguna de las habitaciones del *gineceo* ó parte de casa habitada solamente por las mugeres, en la cual solo podia entrar el esposo, los padres y ciertos parientes ó amigos muy cercanos ó íntimos.

En un principio la *escena* se reducía á unas simples tablas sin ninguna otra especie de adornos. Mas á proporcion que el arte dramático fué avanzando hácia su perfeccion, se mejoró y embelleció la *escena* con tapicerías, pinturas y con todos aquellos otros adornos y accesorios propios para figurar en lo posible el lugar en que se suponía pasaba la accion. El pintor Agatarco, contemporáneo del poeta Esquilo, y encargado de la decoracion de la *escena* para la representacion de sus tragedias fué el primero que, segun Vitruvio, pintó una *escena* en Atenas. Conociendo Sofocles lo mucho que interesa para el buen écsito de una

pieza que la *escena* sea propia, no descuidó hacerla pintar y decorar segun correspondia para la representacion de sus tragedias. El mismo Agatarco y luego Demócrito y Anaxágoras escribieron acerca el modo de pintar la *escena*, y dieron reglas de perspectiva necesarias para este género de pintura.

La *escena* teatral de los romanos tan sencilla en un principio, fué adornada con el tiempo con cuanto de mas rico y lujoso pudo hallarse. Vitruvio nos dice que estaba decorada con columnas dispuestas por un órden particular. Esta *escena* tanto en un principio, cuando los teatros fueron temporarios y construidos solo de madera, como cuando despues lo fueron de piedra ó mármoles, fué siempre permanente, y por consiguiente no podia levantarse ni quitarse. Se cree que cuando habia de hacerse alguna variacion en las decoraciones de ella se valian de cortinas, que colgaban delante de la *escena* fija.

La disposicion de la *escena* y de la orquesta, y las entradas á una y otra y aun al mismo teatro eran diferentes en el de los

romanos del de los griegos (*). En uno y otro se cerraba la *escena* de un modo todo diferente de como se hace comunmente ahora. Al comenzar la representacion se abria esta bajando el telon de boca, lo que se llamaba *premere aulea*, y al concluir el acto ó la pieza se cerraba levantando el mismo telon, cuya accion ú operacion se indicaba con la otra frase *tollere aulea*. Por esta razon levantar y bajar el telon en los autores antiguos se ha de entender siempre en un sentido contrario ú opuesto al uso comun ó del dia.

En el estado actual del teatro moderno entendemos por *escena* material todo el lugar sobre el cual se representa la accion objeto del drama, incluso el proscenio, los bastidores, los telones, las bambalinas, todo el pavimento y los demas adornos y accesorios que se ponen en ella para ayudar á la verosimilitud de la accion que va á representarse. Por esta razon es preciso que en toda ella no haya cosa que desdiga de su

(*) Véase acerca esto lo que dijimos en el artículo *Escena* en el *Diccionario Histórico Enciclopédico*.

objeto, ó que pueda disminuir ó destruir la ilusion teatral (*). La buena disposicion de la *escena*, la propia y adecuada escornacion de la misma, tanto en orden á su arquitectura y pintura, como en la acertada eleccion y colocacion de los muebles, adornos y demas accesorios, es una de las cosas de primera necesidad en la representacion. Es muy impropio por ejemplo representar Moisés, Agamenón, Virgínio, César, ú otra pieza, cuyo hecho se suponga en los primeros tiempos de Egipto, de la Grecia ó de Roma en un salon, pórtico ú otro edificio de arquitectura llamada impropriamente gótica ó de órden compuesto, cuando ni uno ni otro de estos órdenes se conocian todavía y trascurrieron aun algunos siglos antes que se inventáran. No es menos ridículo por otra parte ver una sala gótica un gineceo ó una galería de uno de los órdenes griegos ú otra pieza de gusto egipcio antiguo decorada con sillas, mesas y otros muebles igua-

(*) De la *escena* como á subdivision de acto hablamos en el primer tratado.

les ó muy semejantes á los que ahora usamos ó se usaban pocos siglos atrás.

La primera cosa que se ha de procurar tanto para no faltar á ninguna de las unidades, como para alucinar mejor digámoslo así al espectador, es trasladarle inmediatamente, es decir, desde el momento de correrse el telon al lugar propio donde se supone que pasa la *escena*. Si este á primera vista observa por las decoraciones y sus accesorios que no se halla verdaderamente en la Grecia, en Egipto ó en el siglo en que pasa el hecho, con dificultad se conseguirá, por mucho que se esmeren los actores, hacerle interesar y tomar parte en la accion. Un juego de cojines, de taburetes ó de sillas producirán un efecto interesante ó ridículo segun la decoracion ó la pieza en la cual se haga uso de ella. El gusto y caracter de una tripode, de una ara, de un trono, de un candelabro, de un simulacro, de un panteon ó cenotafio ó de otro adorno cualquiera, es suficiente á veces para poder caracterizar una decoracion, y en ciertos casos bastante para que el espectador inteligente pueda juzgar de los conocimien-

tos del que lo ha dirigido ó trabajado, y de la época ó pueblo á que se refiere.

El pintor de teatro no solo ha de atender á la propiedad de la parte arquitectónica y de ornato, sino tambien á la verosimilitud de la parte de historia natural. La vegetacion sabemos que varía en casi todos los climas, y hasta el aspecto de las montañas y el color de las tierras, y aun el de la admósfera es diferente en muchos paises. Los musgos ó plantas criptogamas, única vegetacion que cubre las heladas y solitarias playas de la Groenlandia apenas se conocen en las fértiles y deliciosas llanuras de la Andalucía y en los demas paises meridionales. Las hermosas palmeras que crecen con tanta lozania en el Oriente, son desconocidas de los pueblos que viven cerca del polo. Las producciones de la América son muy diferentes de las de Europa. Un paisaje de los Andes, de los Alpes ó de los montes de Himalaya, tienen un caracter propio y peculiar que no se observa en otros de la Siberia, de la India ó del interior del África. Por esta razon el pintor ha de tener unos conocimientos mas que comunes;

y tanto este como el director de escena un tacto fino y delicado para ejecutar con maestría, y elegir con propiedad las decoraciones correspondientes á cada una de las piezas ó escenas, según el país, el pueblo y el siglo en que se supone la acción. Tan extravagante é inoportuno sería ver una decoración con palmeras y bayaneros en la Rusia, como aplicar el órden gótico en el palacio de uno de los primeros Faraones.

Mientras no se generalice el uso de las decoraciones cerradas, casi de precisa necesidad cuando se supone una *escena* doméstica y reservada, y aun cuando estas fueran mas comunes, en todos aquellos casos en que se requiere una decoración abierta, debe acompañar á cada una de estas el correspondiente juego de bambalinas, ya figurando cortinages, ya artesonados, ya cúpulas, arcos, bóvedas, ú otros techos; ya cielo, ya nubes, ya copas de árboles ó lo que corresponda según el carácter de la decoración.

Algunas de estas ecsigen tambien el correspondiente lienzo para cubrir ó entapisar el pavimento, figurando ya un enladrillado ó embaldosado, ya un terrero ó lo que

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

Ya que el cambio de decoraciones en medio de los actos no se ha desterrado todavía, y que algunos poetas hacen alarde aun de conservar en sus dramas este rasgo de inverosimilitud y de mal gusto, es indispensable que los maquinistas se esmeren paraque estas metamórfosis ó transformaciones se hagan á lo menos con toda la posible prontitud y ecsactitud, á fin de no aumentar por su parte lo irregular y mons-

truoso de estos cambios y mutaciones.

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

El director de escena no debe permitir que bajo ningun pretexto haya en el escenario ni entre bastidores mas que las gentes precisamente necesarias para la representacion, á fin de que no se altere el órden que debe reinar en ella, y cada uno ejecute como debe y á su tiempo la parte que se le tiene confiada. Cuidará particularmente que nadie se asome en puertas, ventanas ni en parte alguna desde donde pueda ser visto de los espectadores, ni aun los mismos actores hasta el momento mismo que lo ecsija el papel que desempeñan; teniendo á mas presente acerca esto lo que decimos en las reglas generales de declamacion. Poca reflexion basta para conocer el contraste ridículo y estravagante que en una

escena reservada por ejemplo, y cuando los interlocutores acaban de decir que todo está cerrado y que nadie los oye, ver asomar la cabeza á un hombre ó muger extraña á la pieza, tanto por su inoportuna aparicion, como por la diferencia de trage del de los actores. Esta observacion es igualmente aplicable á los apuntadores y á los mismos actores, quienes se asoman á veces sin necesidad entre bastidores ó salen demasiado de su lugar ó casilla. Todas y cada una de estas cosas disminuyen la ilusion teatral sino la quitan del todo, por lo cual es indispensable corregirlas si se quiere que las representaciones produzcan todo el efecto que puede sacarse de ellas.

Como el telon de boca no tiene mas objeto que quitar de la vista de los espectadores lo interior de la *escena*, ó interponer un medio entre esta y aquellos, creemos que en el no debe pintarse ni figurarse otra cosa que un gran lienzo ó cortina, á fin de evitar la inverosimilitud que resulta de ver subir y bajar muchas veces en una sola noche los árboles, los hombres y los edificios que en algunos de estos telos

nes suelen pintarse, lo cual tiene mucha analogía con los sorprendentes cambios y mutaciones de las comedias de magia y otros dramas modelo de mal gusto.





e la declamacion moderna.

Se da el nombre de *declamacion* al arte de espresar por medio de la voz, del semblante y del accionado los afectos y sentimientos del personage que el actor representa. Esto debe hacerse con toda la ecsactitud, con toda la variedad, y con las modificaciones que ecsije la edad, el carácter, la situacion y las demas circunstancias en que se supone hallarse el personage que se intenta representar. Todos los autores convienen en que para desempeñar bien y á la perfeccion un actor su papel, debiera ceñirse solamente á representar aquel propio de su talento y de sus circunstancias, principalmente el mas análogo á su carácter, á su figura y á su voz. Porque á la verdad, asi como una buena figura, una talla esbelta, y una voz clara y robusta

es tan adecuada para desempeñar por ejemplo el papel trágico de un Agamenón ó de un Orestes, nada tienen estas mismas calidades de favorable para representar el Avaro de Moliere ó el zeloso D. Lesmes. La representación de cada uno de estos papeles exigen determinadas calidades, unas que podremos considerar internas y otras externas. Las internas son, por ejemplo, la alegría en los que han de hacer reír ó manifestar un carácter placentero y jovial; la elevación de sentimientos en los que han de representar los héroes; la facilidad de enternecerse y aun de llorar en los que deben escitar la tristeza ó la compasión; porque estos sentimientos se comunican del actor al espectador, por ser nosotros naturalmente inclinados á compadecernos de las desgracias ajenas, al paso que las demás pasiones, como la ambición, la cólera y el amor son en cierto modo estériles con respecto á nosotros. Las calidades externas, son por ejemplo, para los héroes de la tragedia una voz fuerte, magestuosa y patética; y un rostro que indique el carácter que se representa; y así en la tragedia como en la

comedia debe ser proporcionada la edad del actor, ya sea verdadera ó aparente con la del personage que representa. Mas como no sea posible que en cada teatro haya un número tan escesivo de actores, como sería menester si cada actor solo representára el papel propio de su carácter, por esto es preciso que cada uno de estos conozca las circunstancias que se requieren para desempeñar no solo el suyo propio, sino tambien todos los otros, á fin de que sepa desfigurar digámoslo asi su persona, variar sus modales y su voz, y amoldar todo esto al carácter, edad y situaciones del personage que haya de figurar. En esto se diferencia el cómico del actor, nombres que generalmente se confunden ó pasan por sinónimos. El actor es el que solo sabe desempeñar ó imitar ciertos caractéres, y el cómico el que conoce y sabe ejecutarlos todos.

La afectacion es lo primero que se ha de desterrar del teatro, es decir, de todo lo que tiene relacion con el; asi como la naturalidad lo que con mas esmero debe procurarse. Aunque una cosa puede espresarse de mil modos diferentes, sin embargo,

como hablando generalmente no haya mas que uno natural, el actor debe hacer un estudio detenido en conocerle y saberle representar.

El sentimiento es muy necesario á un cómico, entendiendo por sentimiento la facilidad de verificar en su alma las diferentes pasiones de que es susceptible el hombre. El sentimiento en un actor trágico ha de ser mas fuerte, mas penetrante y mas varonil, porque ha de producir mayores efectos, y en el cómico mas variado, y mas universal, por que la comedia puede tener por objeto todas las pasiones. Asi es, que es menester saber esprimir con la misma propiedad la alegría loca, que un fuerte enfado; el amor ridículo de un viejo, como la cólera de un zeloso; la noble audacia de una alma valerosa, como la timidez ó cobardía de un corazon pusilánime; la estúpida admiracion, como el orgulloso desdén; las extravagancias del amor propio, como la amabilidad de una alma candorosa, etc.

Tambien es preciso que un actor tenga á veces mucho fuego; pero debe distinguirse la vehemencia de lo que se llama vive-

za ó celeridad de accion, porque no siempre conviene ser vehemente. El que acostumbra gritar continuamente, se agita y pierde la respiracion para hacer impresion en los espectadores ignorantes, se parece, como dice un Escritor, á un monedero falso que por oro nos da cobre. El fuego al contrario da mucho aire de verdad á la accion, y por lo mismo es muchas veces necesario.

No basta tampoco, como creen algunos, que el corazon del actor sienta verdaderamente la pasion ó afecto que se propone pintar ó espresar, sino que es preciso que la sienta tal cual la sentiria aquel mismo monarca, aquel mismo marinero, aquel mismo jóven, ó aquel mismo viejo cuyo papel desempeña. Para esto es menester que el actor se asimile en lo posible con aquel, estudiando detenidamente su estado, su carácter y su situacion, empapándose cuanto pueda de sus mismas ideas. La inteligencia del actor no consiste, como algunos equivocadamente se figuran, en entender solamente lo que quieren decir las palabras que ha de proferir, y no darlas un mal senti-

do; es necesario penetrar este mismo sentido, la razon porque las dice el personage que representa, la relacion que tienen con su situacion, y con la de aquellos á quienes van dirigidas, y el efecto que han de producir con la accion y demas accesorios cuando se digan en la escena y delante del público. Sin estos requisitos no solo no podrá desempeñar bien todas las variedades de papeles que se le ofrecerá, sino que tampoco podrá hacer percibir estas diferencias de caractéres á los espectadores.

Convenimos en que esta manera de entender el papel es muy delicada y que no es para todos, como que ofrece mas dificultades de las que generalmente creen los que declaman sin principios. La mas simple espresion que sale á veces de nuestra boca maquinalmente, es susceptible de una infinidad de modificaciones que apenas observamos en el uso comun, y que el actor inteligente ha de conocer para espresarlas con oportunidad en la escena. La sencilla espresion «que Vmd. lo pase bien» «felicis tardes» ó un solo «á Dios» cuyo sentido es tan claro y que todo el mundo conoce ¿de

cuantas modificaciones no es capaz? Un padre saluda con ternura al hijo que ama, y con una especie de frialdad mezclada de tristeza al otro hijo de quien está quejoso. ¿Con que dulzura un amante saludá á su querida? El hombre abatido por la melancolía pronuncia el « á Dios » en tono afligido, é indica con su acento la tristeza de que se halla poseido su corazón. Por el contrario el jóven alegre ó atolondrado saluda con un « á Dios » que muestra bien la efervescencia de su imaginacion y la poca estabilidad de sus ideas. ¿Con que pedantería pronuncia el « á Dios » un necio orgulloso cuando saluda á otro de quien ha formado una idea poco ventajosa? Un hipócrita, un avaro, un hombre zeloso, un tramposo saludando todos con una misma frase, lo hace cada uno de un modo que dan á conocer la diferente pasion de que se halla dominada su alma. Últimamente cada hombre se espresa de una manera propia segun sea su carácter y su situacion, y estas circunstancias son las que ha de conocer y estudiar el actor para desempeñar con verdadera inteligencia su papel. ¿Cuantas veces sucederia que un actor

furioso, por ejemplo, contra otro compañero suyo, representaria muy mal el papel de un personaje furioso si solo se dejara llevar de su pasion, y prescindiera de las demas circunstancias características del personaje que figura? Por esta razon el actor al paso que ha de abandonarse, digámoslo asi, á la pasion que domina al personaje que representa, debe por otra conservar un tanto de sangre fria y ser dueño de sí mismo para no olvidarse, que aunque supongamos representa á Pelayo, no es el mismo Pelayo, sino un actor encargado de figurarle. Es preciso tener presente que en la escena no está la naturaleza; sino la copia de ella.

Mientras es indispensable que el actor conozca perfectamente cuales son los movimientos de la naturaleza en los demas hombres, le es al mismo tiempo preciso mantenerse siempre sobre sí, para poder á su voluntad y segun se ofrezca imitar los agenos. Un actor que se hallara verdaderamente en igual situacion que el personaje que representa, es decir, que su corazon sintiera las mismas pasiones que pinta con

sus gestos y palabras, no estuviera seguramente en estado de representar bien su papel. La corta duracion de un drama obliga á que los sentimientos se sucedan en la escena con una rapidez que no es comun en la naturaleza, y esta precipitacion da á la accion teatral un calor que le es necesario, y que sin dicha circunstancia no tendria. Figurémonos un actor que ha de desempeñar el papel de un personage afectado de una pasion tierna y que el corazon de este actor se abandona enteramente á esta sensacion, y ecsaminemos lo que sucederia. Su corazon se verá en un momento comprimido, la voz se le sofocará casi enteramente, y si una sola lágrima cae de sus ojos, sollozos involuntarios acabáran de embarazarle y no podrá proferir una sola palabra sin gestos ridículos. Si en esta situacion debe el actor pasar subitamente á una grande cólera le será del todo imposible, y he aqui al actor privado de poder proseguir. Un frio mortal se apoderará de todos sus sentidos, y por algunos momentos solo podrá representar maquinalmente, padeciendo su corazon males terribles. Y si esto su-

cederia con una pasion suave ¿que es lo que pasaria si el actor tuviera que expresar un sentimiento que ecsigiese mas calor y mayor fuerza? No es preciso que nos detengamos en demostrarlo, pues es suficiente lo dicho para conocer que el actor debe aparentar sentir las pasiones con la misma naturalidad y verdad que si las sintiera; pero que no es conveniente que las sienta para no verse privado de la facultad de expresarlas. Ciertos actores, y aun mas comunmente algunas actrices no necesitan mas que un instante de reflexion para llenárseles los ojos de lágrimas; y aunque es feliz el actor que tiene esta disposicion y que sabe aprovecharse de ella con oportunidad, porque como lo acredita la esperiencia una lágrima que se vea derramar produce el mayor efecto, sin embargo el inflamarse la imaginacion hasta que sus imágenes produzcan una impresion igual á la de la realidad es muy espuesto. El actor que posea esta habilidad debe antes de abandonarse á la impetuosidad de su imaginacion ecsaminarse y entrar dentro de sí mismo á fin de averiguar si podrá contenerse una vez se halle domi-

nado de aquella pasión. Cuando el actor sepa moderarse aun en medio del torrente ó por decirlo con propiedad en medio del Océano de las pasiones para cumplir con las leyes de su arte, entonces, como dice Shakespeare, merecerá el nombre de excelente actor. Desgraciado á la verdad por el contrario seria tambien el actor que para inflamar su imaginacion tuviera que recurrir á imitar la temeridad de Polo de Sunio célebre actor griego contemporáneo de Pericles quien representando el papel de Electra (*) traia las cenizas de su propio hijo en lugar de las de Orestes.

Los sentimientos verdaderos se apoderan muy fácilmente del corazon de un modo, que dominándole enbotan ó falsifican la expresion, que en iguales casos segun la verdadera intencion del actor solo debieran fortificar. Esto no obstante no impedirá que cuando el actor represente ciertos lances de

(*) Hombres vestidos de mugeres representaban el papel de estas en el teatro griego y romano y lo mismo hacian entre nosotros cuando comenzaron ó se renovaron los espectáculos dramáticos.

una pasión fuerte sienta verdaderamente una emoción vivísima, que es sin duda lo que hay más pesado en el arte de la declamación. Semejante agitación procede de los esfuerzos que se ve precisado á practicar el actor para pintar una pasión que sin duda no siente, lo que da á la sangre un movimiento extraordinario en que el actor puede ser el mismo engañado si no se ha detenido en examinar con cuidado la verdadera causa de donde se origina.

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

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

bre ordinario, el de otro de una clase media y el de un magnate ó grande se expresan con gestos, palabras y acciones tan diferentes, que á primera vista los distingue cualquiera; cuya diferencia debe conocer tanto el autor ó poeta como el actor, el uno para darles y hacerles preferir las palabras que les convengan, y el otro para representarlos con ecsactitud y con toda la diferencia de rasgos que les distingue.

Si bien la expresion del actor ha de ser natural, se cree no obstante que no debe ceñirse á los límites ecsactos de la naturaleza; porque en ciertos casos haria poco efecto, ó su resultado seria una representacion fria. Asi es que se ha de tener para esto un cuidado particular y un tacto muy delicado á fin de llegar á la medida ecsacta, sin escederse de ella, pues en este mismo instante pasaria á ser la expresion fastidiosa y desagradable. Para indicar esta medida á la cual es tan difícil poderse arreglar un actor, unas veces por no llegar ecsactamente á ella, y otras por escederse de la misma han propuesto algunos autores.

que los actores debieran expresar las pasiones como lo hace el pueblo, y presentarse en la escena como los nobles. Es decir, expresar las pasiones con la naturalidad, fuerza y energía como las siente y lo hace el pueblo bajo que no tiene el contrapeso de la educación, y presentarse en la escena con los modales de un noble, es decir, con aquella finura y delicadeza que adquirimos con la educación: cuya regla á nuestro modo de ver es algo confusa.

Al paso que un actor para ser buen cómico debe saber imitar el carácter de todos los personajes que figuran en un drama, esta imitación por otra parte no debe ser absoluta sino bien entendida, es decir, que el actor debe imitar y no remedar. Por bueno que sea el modelo que se proponga imitar un actor, si lo hace servilmente y sin estudiar ni conocer, digámoslo así, la filosofía de las acciones, de los gestos y del modo de declamar de su modelo, lejos de serle útil, puede serle perjudicial. Una buena imitación en primer lugar prescinde de los rasgos comunes, y solo atiende á los característicos de la situación del personaje.

y el prurito de remedar por otra parte inutiliza ó destruye muchas veces las disposiciones naturales que tiene el actor. A fin pues de que pueda este identificarse en lo que sea dable con el personage que representa, que es á lo que principalmente debe aspirar el actor, y para conseguir que el todo de la representacion salga uniforme y resulte lo que se llama conjunto ó cuadro de la escena, deben tenerse muy presentes y observarse las reglas ó principios generales siguientes, sacados ó deducidos de la misma naturaleza.





Principios generales de declamacion.

1.º Todo actor antes de encargarse del papel que ha de representar, debe leer toda la pieza con mucha detension, y penetrarse bien del principal objeto que se propuso el autor al escribirla, y de los medios que pensó valerse para conseguirlo; á fin de poder coadyuvar mejor á su buen écsito, y darla el giro mas oportuno.

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

3.º Ecsaminará en general el carácter y situaciones de cada uno de los personajes que figuran y le acompañan en la ejecucion del drama, y las relaciones que tienen estos entre sí.

4.º Estudiará particularmente el carácter, situación y relaciones del personaje que se encarga de representar, observando: primero la edad que figura para arreglar á ella el traje, los movimientos y la locucion. Segundo el temperamento, á saber: si es altanero, blando, zeloso, apático etc., á fin de revestirse de la pasion que domine en él. Tercero analizará las varias situaciones en que hubiere de hallarse durante la accion para espresarlas con oportunidad, ó recargar en ellas si conviene la pasion ó afecto dominante; teniendo al mismo tiempo en consideracion la causa que producen aquellas, y la situacion y carácter de las personas con quienes estuviere relacionado. Segun sea nuestra edad, nuestro carácter y nuestra situacion y el de las personas que nos rodean, somos mas ó menos sensibles á sus palabras y á sus acciones, y manifestamos con gestos, palabras y actitudes diferentes nuestra incomodidad ó satisfaccion. Un cortesano, por ejemplo, contesta con una respetuosa sumision al amo que le ha insultado: un hombre de la plebe responde con acciones fuertes y con amenazas á su

igual cuando cree verse ajado. Toleramos en una situacion y en una edad un agravio que en otra tal vez no nos hubieran hecho impunemente. El infeliz sumergido en la desgracia y en los pesares parece que por su triste situacion no puede ya insultarnos por mas que se empeñe en hacerlo. La alegría del hombre que recobra la libertad perdida, y la del amante que vuelve á abrazar á su amiga, se pintan con gestos y actitudes muy diferentes.

5.º Aprenderá el actor su papel como que no hubiese apuntador, pues no debe contar con él sino para un caso extraordinario. El actor que necesite el continuo auxilio del apuntador, jamas declamará bien, ni conseguirá alucinar digámoslo asi á los espectadores. El efecto de las mas de las palabras no depende sino de la prontitud con que se profieren. Es á la verdad ridiculo oír supongamos en un diálogo seguido y animado, que uno de los interlocutores ha de esperar que el apuntador le diga las palabras para satisfacer á su contrincante. Con esta detension ó pausa desaparece repentinamente toda la ilusion; y el especta-

dor, que habia conseguido trasladarse mentalmente á tal ó tal parage, y que creia hallarse delante de estos ó de los otros personajes, conoce con sentimiento que todo aquello no es mas que una ficcion, y que verdaderamente se halla en el teatro, y lo peor de todo oyendo á unos actores que por su impericia le han quitado el placer que iba á experimentar.

6.º Se ensayará el actor á decir el papel con naturalidad y soltura, ó como lo ecsija la situacion, edad etc. del personaje que representa, analizando siempre el valor, la fuerza y el significado de cada una de las palabras para proferirlas segun conven- ga.

7.º El actor no se dejará ver hasta el momento mismo de haber de salir á la escena. Entonces lo hará teniendo presente su situacion, y siguiendo el impulso ó la fuerza de los versos ó palabras que profiere. No se dirigirá del bastidor ó de la puerta al proscenio en línea recta como si saliese á hablar directamente al público; sino que ha de salir, presentarse y avanzar en la escena con el decoro, urbanidad y de-

mas reglas que señala la buena educacion, ó como lo haria si entrára en una casa particular, en un palacio, en un taller ó en el lugar en que se supone pasa la escena, sin tener en consideracion la presencia del público, sino para lo que decimos en la regla siguiente. Al retirarse de la escena seguirá las mismas reglas que al entrar en ella, y no dejará de representar hasta haberse internado bien y desaparecido de la vista del espectador. El defecto comun á muchos actores y aun mas á las actrices de dejarse ver antes de haber de salir á la escena, y cesar de representar al retirarse cuando aun se hallan á la vista de los espectadores, ó quedarse entre bastidores para sus conveniencias particulares, hace infructuosas las mas veces todos sus esfuerzos y sus buenas disposiciones, destruyendo en un momento toda la ilusion teatral.

8.º Rara vez le será permitido al actor ni aun en los apartes dirigir la palabra al público. Al paso que un actor no debe olvidar nunca que se halla delante de un público respetable, religioso y morigerado, debe por otra parte figurarse que no ecsisten

para él mas que las personas que toman parte en la accion, y que en el lugar que ocupaba el telon se ha levantado un muro que le separa enteramente del público.

9.º En el modo de andar, en el accionado ó parte mímica y en el trage ha de conocer ya el espectador la edad del personage; y asi mismo si domina en él la alegría ó la tristeza, la confianza ó la zozobra. ¿Quien de nosotros á primera vista no dirá la edad con poca diferencia de cualquier hombre que se nos presente delante y no conocerá si se halla afectado de una ú otra pasion?

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

ferencias debe conocerlas el actor, y aun mas saber espresarlas con opórtunidad.

11.º Desde el momento que va á salir un actor á la escena hasta que se ha retirado de ella, no debe distraerse un solo instante, ni olvidar qué está representando á tal personage, y que este se halla en tal y tal situacion. Asi es que al hablar tiene que hacerlo con todo el interés que requieren las palabras que salen de su boca; y al escuchar debe indicar la sensacion que hacen en su alma las que los otros profieren. Aun cuando sea una persona secundaria ó indiferente, digámoslo asi, en la escena, no puede distraerse, ni ocuparse en mas que en el asunto que pasa en ella, ó del que se halla particularmente encargado. Aquellos actores que hablan sin reflexion, ó recitan su papel, á la manera que el papagayo, sin sentir ó aparentar sentir lo que dicen, aquellos otros cuyos ojos se mueven maquinalmente y sin armonía, y que se fijan en el primer objeto que se les presenta; los que cuando no tienen que hablar ó en las escenas mudas tan interesantes á veces en un drama, apenas atienden

á lo que los otros dicen, y que aunque están en la escena se hallan verdaderamente fuera de ella, ya pensando en cosas ajenas de la misma, ya fijando la vista en alguno de los palcos ó lunetas, ya contestando á las inoportunas señas ó preguntas de lo interior del escenario; estos tales jamas podrán llamarse con propiedad actores, ni desempeñarán como corresponde los papeles que se les encarguen. Con su distraccion ó impericia no solo consiguen hacer nula ó destruir la ilusion teatral, sino que perjudican á los buenos actores, abandonándolos, digámoslo así, en las circunstancias mas críticas ó de mayor importancia, quitando completamente muchas veces todo el interés de aquellos pasages ó palabras que se llaman *efectos*.

12.^o El actor debe arreglar su voz á las varias situaciones en que se hallare el personage que representa. Un actor que hablára siempre en un tono lloron ó sentimental; otro que lo hiciera en todos casos con rapidez ó arrogancia, es decir, el que siempre hablare en un mismo tono y de una misma manera, raras veces produciria

efecto en los espectadores. Una inflecion ó modificacion en la voz hecha con oportunidad, da la mayor importancia á una relacion. Un viejo no habla como un jóven, la voz de un hombre cuya alma está tranquila, tiene una firmeza que no se observa en la del que tiene remordimientos. El hombre poseido de la alegría suele hablar con rapidez, el que está furioso habla tambien con rapidez; empero ¿cuanta diferencia va de una locucion á otra? La tristeza, el amor, los zelos, las pasiones todas tienen su manera y tono particular de espresarse, y el actor debe hacer un estudio muy detenido en esta tan interesante parte de la *declamacion* para saber hacer uso de la que convenga y se le ofrezca.

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

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

No siempre los personajes que representa un actor son de su misma edad. Muchas veces sucederá que serán ó mas viejos ó mas jóvenes, y otras habrá de figurar un personaje cuyo rostro ha de estar pálido y macilento por los pesares que ha sufrido, al paso que tal vez el dia siguiente tendrá que figurar un jóven rollizo y de aspecto placentero y en la flor de su edad. Por esto seria muy útil que el actor tuviese algunas nociones de fisiología, ó á lo menos práctica para con cuatro líneas trazadas con conocimiento sobre su rostro poder transformar mejor ó confundir su semblante con el del personaje que se ha propuesto imitar.

15.º Conocidos los varios afectos y pasiones que debe espresar, lo hará con oportunidad, con maneras propias y decentes, y por el mismo órden ó sucesion con que las va sintiendo. Muchas veces la alegría, por ejemplo, va precedida de la sorpresa; y asi entregarse á aquella pasion sin haber antes indicado esta, seria una falta notable.

16.º Pocas veces un actor debe presentarse en la escena dos veces de una misma

manera. La habilidad pues está en hacer ver la diferencia de caracteres, echando mano con oportunidad de los varios recursos que un actor tiene á su disposicion, á saber: los trages, las modificaciones de la voz, las diferentes actitudes etc. etc.

17.º Aunque en general la escena no debe quedar nunca desierta durante la representacion, ni sin hablar el personage que la ocupa, no ha de entenderse esto con tanta materialidad, que si la naturaleza del drama lo ecsige no pueda por algun corto intervalo quedar sin ningun actor ó este sin hablar. La habilidad pues está en no abusar de estas circunstancias, y saber sacar de ellas todo el partido posible. El silencio es á veces mas espresivo que el discurso mas elocuente: ciertas sensaciones solo pueden espresarse callando.

18.º Últimamente ensayará el actor su papel separadamente, y luego en union con los demas actores una, dos y mas veces si fuere menester, algunas de ellas con el mismo trage, armas etc, y sobre la misma escena, adornada esta como en el acto mismo de la representacion. La esperiencia nos

manifiesta todos los dias que el drama mas bien coordinado y mas bien escrito no produce el efecto que era de esperar, si está mal ensayado ó mal dirigido.

De la observancia de las reglas dichas y de algunas otras menos esenciales, resultará la buena ejecucion de un drama, y lo que se llama el conjunto ó el cuadro de la escena, que no es mas que la suma ó reunion del buen desempeño de cada uno de los actores que toman parte en la accion. Con el objeto que estas reglas sean mas fáciles de seguir, y con la idea de conocer toda su importancia, hablaremos en artículos separados de algunas de ellas.





De los trages.

En el *trage* de los actores debe observarse como hemos dicho en los principios generales verdad histórica, propiedad y una cierta uniformidad en cada uno en particular y entre todos en general. Consistirá la verdad histórica en usar por ejemplo trages arabes en una pieza de argumento arabe; trages griegos en otra que se suponga en la Grecia ó entre griegos etc. Es muy ridículo ver como hemos visto nosotros en una escena que se suponía en Babilonia, cuya ciudad estaba ya casi desierta en tiempo de Plinio, es decir, por los años 50 despues de Jesucristo, celebrar en ella un torneo, y presentarse los justadores ó torneantes con los mismos trajes como lo hicieran en otro celebrado en Inglaterra, Francia ó España en el siglo XIII ó XIV, es de-

cir, unos mil y quinientos años despues que dejó de ecsistir aquella antigua y magnífica ciudad del Asia. No es menos extravagante ver trages bordados de oro ó de púrpura en países donde no los usaban, ó porque no conocian todavía esta parte del lujo, ó porque las leyes suntuarias del país habian impedido que se lleváran. Cuando años atras antes de la reforma del teatro, veíamos en la escena á Julio César como á emperador con uniforme de capitán general con sus entorchados de oro; á Aristóteles considerado como escolástico en *trage* de abate; al tetrarca de Jerusalem en clase de diplomático con calzon corto, media de seda, zapato con evilla dorada, casaca, chupa, espadin y peluca; á Cleopatra ú á otra matrona romana con jubon, tontillo, manteleta y peinada estramboticamente ¿podia haber quien dejase de conocer la falta de verdad histórica en estos trages?

Por propiedad debe entenderse que no ha de usar el mismo *trage* un viejo que un jóven, un magnate que un esclavo, teniendo que observarse y conocerse por ellos el carácter propio y distintivo de cada perso-

nage. Entre los turcos por ejemplo es común el uso del turbante; sin embargo por el color de este, ó por alguno de sus accesorios se distinguen algunas clases entre sí. Los Emires, que se vanaglorian de ser descendientes ó de la raza del Profeta por su hija Fátima, usan el turbante verde por ser el color de Mahoma, mientras que los demas turcos le llevan rojo con un rodete blanco; y los genzaros se distinguian antes de su abolicion ó destruccion por un pedazo de musolina blanca que llevaban en él, y que les dió el sultan Amurates. Por esto tan inoportuno fuera que un actor representando el papel de un turco ó musulman cualquiera, se presentára con turbante verde, como si vieramos entre nosotros un paisano ó un militar con sombrero ó bonete de clérigo, ó *vice versa*: despropósitos que por no conocer las costumbres de los pueblos ó no querer detenerse en estudiarlas observamos con demasiada frecuencia en nuestros teatros.

En general el *trage* de los jóvenes se ha distinguido en todos los paises y tiempos del de los viejos en ser de colores mas

vivos, de hechura mas graciosa y con adornos mas ricos y mas elegantes. Los esclavos romanos no solian vestir mas que una túnica, y esta sin mangas; iban con la cabeza descubierta y muchas veces descalzos; al paso que los ciudadanos usaban dos túnicas, la una con mangas, una especie de vendas para cubrir los muslos, y que les servian lo mismo que á nosotros los calzones, un calzado mas ó menos rico, y encima de todo llevaban la toga, la clamide ó la pretesta segun el destino ó la clase de cada uno de ellos. Asi pues el *trage* de cada actor despues de ser griego, arabe, romano ó de la nacion que figura, debe ser propio al personage que representa, es decir, igual ó tan semejante como se pueda al mismo *trage* que usó ó que usaria aquel segun su edad, su destino etc.

La uniformidad en cada uno en particular consiste en aquella relacion que ha de haber y observarse entre todas las prendas que usa un actor. Si por ejemplo figura un Senador romano debe llevar la túnica con la laticlavia, la toga y el calzado que distinguia á estos magistrados de los

otros y del comun del pueblo; pues asi como seria extravagante que un actor que se presentára en una comedia de argumento moderno con pantalon, fraque y corbatin muy apretado, le viéramos con peluca de risos y sombrero apuntado; asi tambien seria ridículo que en otro *trage* llevara prendas que se usaron en un siglo, y prendas que se habian usado en otro.

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

Ridículo es á la verdad que en un drama, supongamos de la edad media, en el cual los primeros actores se presentan con el *trage* propio de la nacion y época que figuran; ver las segundas partes, comparsas ó soldados con trages ó uniformes de dos ó tres siglos antes ó despues de aquella época. No será fácil que olvidemos la representacion de una pieza de argumento arabe, en

la cual observamos tantas especies de *gadaras* ó sables turcos, y tanta variedad de *dulimanes* cuantos eran los actores, y envuelto cada uno de ellos á su modo en su capa de hechura y de color diferente. El que conoce la uniformidad ó monotonía de los trages turcos, y sabe que esta se halla fundada en un principio religioso, no puede menos de estrañar tanta variedad y capricho en estos: variedad que solo sería adaptable en tal caso entre algunos pueblos de Europa. En otras piezas hemos asistido, en las cuales al paso que el protagonista se presentó en *trage* militar griego, el antagonista griego y militar tambien, le vimos mal vestido á la romana, y en *trage* civil. Esta especie de mojiganga que por desgracia vemos tan amenudo en el teatro, quita la mayor parte de la ilusion al hombre inteligente y el ignorante adquiere ideas falsas y del todo equivocadas.

No basta para evitar todos estos defectos tener un almacén ó guardaropa lleno de vestidos de diferentes caracteres y de diversas naciones; es preciso aplicarlos y saber hacer uso de ellos con oportunidad y discernimien-

to, y siempre de modo que parezcan verosímiles y no choquen á la propiedad teatral. Una imitacion demasiado servil seria tambien en ciertos casos tan ridícula como perjudicial al efecto del teatro. El verdadero *trage* de los antiguos griegos y romanos, el de los turcos, y mucho mas aun el de los antiguos americanos presentaria desnudeces, que lejos de ayudar al interés de la accion con una feliz ilusion, perjudicaria al gusto y delicadeza de los espectadores. En estos casos es cuando debe hacerse una alteracion juiciosa en los accesorios de los trages; pero sin destruir jamas la verosimilitud. Se necesita mucho discernimiento y juicio para no salir del punto preciso en que deben conciliarse las proporciones teatrales con la verdad del *trage* y el efecto que debe producir en los espectadores.

Los autores tendrian que indicar con precision los trages de cada uno de los personajes que introducen en sus dramas, ó á lo menos fijar con esactitud la época en que suponen pasan estos á fin de que los directores de escena pudieran señalarlos con mas facilidad sin tener necesidad de dedu-



círlo por alguna espresion suelta que quizá escapó al poeta en boca de alguno de sus interlocutores. El decir este que la escena pasa en Madrid, Nápoles ó Barcelona, sirve muy poco para el caso ó no es mas que seguir la rutina de cuantos han compuesto ó traducido comedias. Las costumbres de cada uno de los pueblos citados ó de otros que pudieran citarse han variado tanto de un siglo á otro hasta al extremo de no tener apenas la menor, ninguna relacion ni analogía entre sí. Mas mientras tanto esto no se hace, los directores de teatro deberian tener aquel conocimiento, gusto fino y delicado que se requiere para distinguir los trages que corresponden á cada uno de los personajes de un modo tan decidido, que los espectadores estuviesen plenamente convencidos con la sola vista, de la diferencia que las mas de las veces debe observarse entre todos los papeles. Sin esta precausion, sin tener presente estas observaciones, jamas ecsistirá una verdadera unidad en la representacion, y las piezas harán mucho mas efecto leidas que declamadas.

Como por otra parte es imposible que

ningun actor reuna todos los trages que se usaron en los diversos paises y tiempos en que se supone pasan las varias piezas que debe representar, y con la idea de que pudiesen ahorrar mucho los actores, en especial los españoles, que por su mala suerte deben costearse los trages é ir cargados con ellos de una ciudad á la otra, nos parece que podria observarse en esto cierto método con el cual no seria preciso que cada uno de los trages fuese completo. La misma túnica por ejemplo del *trage* oriental podria servir en ciertos casos para el *trage* civil romano, en especial llevando encima de ella la *trabea*, la *pretesta*, la *palla*, la *estola* ó la *toga*, segun el secso y carácter del personage que representára. Lo mismo puede decirse entre el *trage* militar griego, el romano y aun el de la edad media. La misma coraza, el mismo casco ó yelmo con una pequeña variacion, podrian servir para estos casos, y asi de todos ó los mas de los otros trages. La *angusticlavia* y la *laticlavia*, la guarnicion de púrpura, que distinguian la *pretesta* de la *toga pura* ú otro manto; la *instita* ó guarnicion de los

vestidos de las mugeres griegas y romanas pudieran ponerse ó quitarse segun conviniera; y de la misma manera que se hace con los uniformes modernos, cosiendo en ellos dos ó tres galones ó un eutorchado, ó poniendo unas charreteras segun se ofrece.

Una pequeña variacion ó aditamento en los mismos trages ó en la manera de usarlos, seria bastante para que con el *trage* oriental que hemos citado pudiera por ejemplo representar un actor el papel de asirio; de babilonio, de nazareno, de fariseo ó de otra secta ó pais análogo. De este modo el actor se presentára con la posible propiedad en la escena y sin mucho gasto, y el espectador viera en ella lo que verdaderamente ha de ver.

Difícil es á la verdad, lo conocemos, como que raya en imposible en el estado actual de nuestro teatro, es decir atendiendo á lo abandonado y poco cultivado que ha sido este arte, que se hallase un director de escena que pudiese regirse en la direccion de las piezas de que se halla encargado, bajo principios ciertos ó con arreglo á conocimientos científicos, únicos que

pueden conducirle con seguridad á la ecsactitud y á la perfeccion. Una rutina inveterada, una práctica las mas veces defectuosa asociada, que es lo mas doloroso, de un neccio é infundado orgullo, es la sola regla, la única norma que siguen algunos directores de escena.

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

Despues que reunan los trages de los actores las cualidades que hemos indicado, debe tenerse en consideracion otra parte no menos interesante del espectáculo, que es el modo de vestir ó hacer uso de ellos, ó sea lo que llamamos trapeo. Cada pueblo y cada siglo ha tenido sus trages, y al mismo tiempo sus maneras particulares de usarlos. Tan ridículo, ó mas bien descortés era entre los romanos que un sujeto de poca consideracion se presentára delante de un magistrado ó persona de respeto con un cabo de la toga rollado ú ondeante sobre el brazo, segun observamos todos los dias impropriamente en el teatro, como entre nosotros entrar en una casa de cumplimiento embozado con la capa ó sin quitarse el sombrero. Los europeos en general nos descubrimos la cabeza cuando queremos manifestar deferencia, respeto ó veneracion; al paso que los turcos jamas se quitan el turbante ni al presentarse delante del gran Señor, ni aun al entrar en la mesquita. Entre nosotros las mugeres lo mismo que los hombres hacen uso siempre que se ofrece del pa-

ñuelo para enjugar el sudor y sonarse las narices; y entre los griegos é igualmente entre los romanos una muger decente y bien educada se hubiera abstenido de hacerlo en público, á no querer pasar por grosera ó de educacion descuidada. El vestido muy ajustado en particular entre los hombres, es casi siempre indicio entre nosotros de molicie, ó á lo menos de ser presumido el que lo lleva y de que gusta agradar; al paso que entre los romanos y en general entre todas las naciones antiguas, ir con el ceñidor flojo, es decir, con la túnica poco apretada al cuerpo, indicaba un hombre voluptuoso y afeminado. Tal es la diferencia que ha habido entre varios pueblos y naciones y aun entre las mismas en diferentes épocas. Por esta razon el actor que desee salir de la clase de un mero farsante, debe estudiar los trages de las naciones, y el trapeo ó modo como se servian ó hacian uso de ellos. Los que han aspirado á ser grandes actores hicieron de esta parte interesante del espectáculo un estudio muy detenido, y aun no hace mucho tiempo que los periódicos nos anuncia-

ron la venta de los cartones del célebre Talma, en donde aquel gran trájico habia ido recogiendo y dibujando los trages de varios pueblos, con una indicacion del siglo á que pertenecian, continuando en algunos para su instruccion el color y materia de que eran hechos cada uno de ellos.

Mas como no á todos los actores les seria posible adquirir ó reunir estos vastos conocimientos, debieran á lo menos los directores de escena ó de teatro poseerlos á fondo, para poder regir á los actores é indicarles siempre que se ofreciera los trages que debieran usar y el modo de llevarlos ó hacer uso de ellos. Estas indicaciones no debieran hacerse como lo hacen en general algunos actores ó autores de los dramas por capricho ó sin dar la razon de ciencia ni señalar la autoridad, monumentos ó medallas en que se fundan, ni menos valerse tampoco ciegameute como por desgracia lo vemos hacer todos los dias de los *figurines* ó modelos que nos vienen del estrangero. Mas de una vez hemos demostrado en los papeles públicos la poca confianza que muchas veces merecen éstos, particularmente los des-

tinados para las óperas, en cuya representacion al parecer no se consultan otras iconologias que la poca inteligencia y mal gusto de algunos directores de escena, y el capricho de los actores, quienes sin duda no se proponen en estos espectáculos mas que lucir trages, despreciando la propiedad, la verosimilitud y la verdad histórica.





Del accionada.

Ningun actor debe ensayarse á declamar delante de un espejo para estudiar las acciones, pues solo se consigue adquirir por este método maneras afectadas. El actor debe conocer sus movimientos, y hacer juicio de ellos sin verlos. Sin embargo no reproharemos que alguna vez ecsamine delante de un espejo determinadas actitudes, ó ciertos gestos propios para espresar algunas pasiones fuertes; mas no para aprender á hacerlos delante de él, sino para observar si desdícen de la nobleza y caracter del personage que representa, ó si afean ó hacen ridículo su semblante.

No aprenderá el actor á declamar ó á espresar las pasiones, imitando ó remedando estrictamente á otro actor por célebre que sea; porque si bien es verdad que todos

los hombres espresan en general las sensaciones de una misma manera, no todos tenemos igual disposicion natural para hacerlo; y asi es que cada uno de nosotros las espresa con alguna variacion. La habilidad del actor está pues en hacerlo con maneras propias y naturales, teniendo en consideracion quanto hemos dicho, á saber: la edad, la situacion, el carácter etc. del personage que representa. Por esta razon decia sin duda un hombre célebre que era muy peligroso que los cómicos fuesen esclusivamente los maestros de declamacion, los cuales por lo general y por escelentes que fuesen solo conducirian al teatro monas y papagayos en lugar de hábiles actores. Como cada uno de estos tiene ya su manera particular sin la cual nada ve, nada siente y nada aprueba, querrá siempre que la imiten sus discípulos; pero esta manera, que pudiera muy bien serle conveniente al maestro ¿no podrá ser perjudicial á sus discípulos? ¿No se modifican los sentimientos en razon de los que los experimentan, y la espresion de estos mismos sentimientos no varia segun sea la diferencia de los movi-

mientos interiores? Y si esto como no puede dudarse es así ¿de que sirve su manera particular? En materia de declamacion son necesarios modelos, y no maestros.

Al hablar debe el actor mover los brazos; pero en esta parte no pueden darse reglas fijas. La pasion que domina el alma del personage que representa, el sentido y significado de las palabras que oye ó profiere, y las reglas de urbanidad y de educacion que debe conocer el actor, le indicarán el modo de conducirse en esta parte interesante de la declamacion. Debe no obstante advertirse que en su *accionado* ha de conocerse naturalidad y soltura, alguna variedad, y no incurrir en los dos extremos de muy frio ó demasiado espresivo, es decir, no accionar nunca, ó decirlo todo acompañado de movimientos de pies, manos y cabeza.

Ha de presentarse en general en la escena derecho; pero no tanto que si en algunos movimientos se le ofrece mostrarse superior á los demas que se hallan en ella, no le sea ya posible hacerlo. Por otra parte si se presenta muy estirado ó embarado,

todas sus acciones y movimientos se resentirán de esta afectacion. Sus brazos y sus piernas han de moverse con soltura, y todo el cuerpo ha de conservar un cierto aire agradable. Su andar ha de ser con paso firme, pero moderado é igual. Ni aun en la tragedia debe moverse con aquel paso que generalmente pisan las tablas algunos actores trágicos. Creyendo adquirir un aire mas noble y marcial, caminan con una afectacion estremada, tal que á cada paso que dan todo su cuerpo recibe una sacudidura, y se ve bambolear su túnica ú otro vestido, con lo cual solo consiguen ejecutar unas acciones y movimientos improprios del personage ó héroe que figuran.

Salustio enumera entre las señales características de Catilina su modo de andar ya precipitado, ya lento; y atribuye esta irregularidad á la inquietud de su conciencia. Cuando el hombre manifiesta sus ideas con facilidad y sin obstáculos, su andar es mas libre, mas rápido y guarda una direccion mas uniforme. Cuando se le presenta con dificultad la serie de las ideas, es mas lento su paso y mas embarazoso, y cuan-

do alguna duda ocupa su espíritu repentinamente, entonces interrumpe del todo su curso y se para. Cuando el alma duda entre ideas diferentes ó encontradas, y en todo halla obstáculos y dificultades que vencer: cuando solo las sigue hasta un cierto punto, pasando con rapidez de una á otra sin detenerse en ellas, entonces su paseo irregular sin uniformidad y sin direccion determinada, le obliga á ir hácia arriba y hácia abajo. De aqui proviene aquel andar incierto en todos los afectos y pasiones del alma en que entran la duda y la incertidumbre entre diferentes ideas, pero particularmente cuando un cierto temor que interiormente agita y atormenta la conciencia, busca los medios de libertarse de él aunque inútilmente.

El movimiento de los brazos y de las manos está sujeto á las mismas reglas y siguen las mismas modificaciones. El *accionado* es libre, cómodo y fácil cuando las ideas se esplican sin trabajo, y cuando la una nace ó se deduce naturalmente de la otra y es inquieto é irregular y se mueven las manos sin orden ni determinacion alguna, siem-

pre que las ideas no proceden siguiendo la distraccion del pensamiento. Inmediatamente que se presenta un obstáculo ó una dificultad, se detiene el *accionado* de las manos. Los ojos, cuyos movimientos como los de la cabeza eran suaves y fáciles cuando el pensamiento era regular y se manifestaba con facilidad, se fijan hácia adelante; y la cabeza se inclina igualmente hácia adelante ó hácia atras, hasta tanto que vencida aquella duda ó dificultad, vuelve á tomar su primer curso la actividad suspendida. El cuerpo jamas guarda la misma postura cuando las ideas mudan de objeto, de modo que si la cabeza estaba caida á la derecha se inclina á la izquierda etc.

Cuando se presentan ideas mas sùtiles, mas sublimes y mas importantes, la vista adquiere mayor viveza, y las cejas se recojen hácia los ángulos de la nariz, de modo que se llena la frente de arrugas, y el ojo que se angosta para reunir mejor los rayos de la luz, se recoge mas adentro, como cuando se quiere ecsaminar un objeto muy fino ó colocado á cierta distancia. El índice se pone sobre los labios cerrados, co-

mo si se temiera que las ideas menos esenciales turbasen el ecsámen de las mas importantes. Algunas veces se pone tambien el índice sobre las arrugas de la frente, como para indicar ó sujetar el punto á que debe dirigirse la atencion. Esta pantomima, que en realidad ayuda al pensamiento, á la memoria y al ecsámen interior, consiste en cerrar, por decirlo asi, los sentidos, cubriéndose los ojos, y tapándose la cara con las dos manos, porque las operaciones interiores se ejecutan tanto mejor, cuanto menos las turban las impresiones exteriores de los sentidos.

Otra de las materias de que tal vez debiéramos hablar ahora como una parte del *accionado* es el modo de saludar, besar, adorar, prestar un juramento etc. Cada pueblo ha tenido sus maneras particulares y es preciso que se conozcan y se pongan en práctica en la escena si se quiere que las representaciones no sean monotonas y presenten toda la variedad de que son susceptibles. Sin remontarnos á tiempos y paises muy lejanos aun entre las naciones europeas ¿cuanta variedad observamos en la fórmula

de la simple salutacion? El español por ejemplo dice que besa las manos á los hombres y los pies á las mugeres, el frances se ofrece por servidor, el italiano se inclina y el ingles pregunta por la salud.

Por la historia sabemos que hubo un tiempo que entre los egipcios se saludaban al encontrarse sin mas cumplimiento que bajar la mano á la rodilla. Los libros sagrados nos indican las alegorias y frases elegantes é ingeniosas de que se servian los hebreos y otros pueblos en sus cumplimientos. Los griegos zelosos de su libertad se trataban todos como iguales cuyos cumplimientos se dirigian tan solo á mostrar estimacion y afecto, mas no veneracion ni humillacion, en lo cual les imitaron algun tiempo los romanos. Por el contrario la mayor parte de los pueblos orientales siempre han sido espresivos en sus cumplimientos, y han acompañado sus tratamientos de frases pomposas y de espresiones y promesas escogidas, á fin de manifestar respeto y veneracion á la persona que desean servir, delante de la que se inclinan profundamente hasta postrarse.

No debe ignorarse tampoco que el be-

sarse era una accion comun entre algunas naciones antiguas cuando se encontraban ó se queria demostrar estimacion ó cariño á alguna persona, en lo cual habia ciertas reglas que lo reducido de este tratado no permite reproducir, y que pueden verse en varios autores antiguos, y algunas de ellas en el artículo *Beso* de nuestro Diccionario Histórico Enciclopédico.

Asi como nosotros nos desembosamos la capa y algunas veces la dejamos y nos descubrimos la cabeza al entrar en un lugar sagrado, ó respetuoso como un templo, un palacio, un tribunal, una academia, etc. otros pueblos antiguos solian descalzarse, costumbre que aun está en uso entre los turcos, quienes dejan las chinelas ó babuchas en la puerta de la mesquita, del divan etc. y entre los cuales decubrirse la cabeza es una señal de luto.

La práctica observada por el pueblo judío en la adoracion del verdadero Dios, y la de las naciones idólatras en la de las falsas divinidades del paganismo, debe ser conocida tambien del actor ó á lo menos del director de escena, lo mismo que algu-

nas ceremonias de su culto, á fin de que segun sea el argumento de la pieza que se ejecute, se haga aquella adoracion y estos ritos de esta ó de la otra manera, y no veamos inpropiedades inperdonables que solo nos demuestran la ignorancia de ciertos directores de teatro.

En muchas obras y particularmente en la últimamente citada, pueden verse las maneras diferentes que han observado varios pueblos para prestar los juramentos, cuyas prácticas y ceremonias han variado segun los paises, los tiempos, la creencia, la clase y la gerarquía del que lo prestaba.

Si todas estas cosas como parece tan natural se tuvieran presente en la direccion y representacion de las piezas ¿cuan agradable novedad observariamos en ellas y con que interes asistieramos á la ejecucion de unos dramas desempeñados con la naturalidad, ecsactitud y verosimilitud debida? En vano nos dicen ahora que son egipcios, griegos, romanos ó americanos los personajes que salen á la escena: nosotros no vemos en ella mas que á nuestros compatriotas ó conocidos, mal disfrazados con los tra-

ges de aquellos pueblos ó de otros que en nada les parecen. Ténganse en consideracion nuestras observaciones, y no veremos todos los dias y continuadamente á los mismos actores. Pues si bien es verdad, que no les oiremos hablar el mismo idioma que usaban aquellos pueblos remotos porque seguramente no le entenderíamos; á lo menos les veremos en su mismo pais, en sus mismos templos, palacios ó casas, vestidos con el propio traje y observando el mismo *accionado*, los mismos modales y las mismas maneras y ceremonias, que observaban ellos mismos en el pais y época en que se supone pasa la accion.

Del rostro ó semblante.

El *rostro* es la parte principal de los movimientos del alma. Lavater en su tratado de la fisonomía dice: que el *rostro* es sin contradicción la parte principal de la cabeza del hombre, el espejo ó mas bien la espresion sumaria de los movimientos del alma. La parte mas elocuente del *rostro* son los ojos, los párpados, la frente, la boca y la nariz. La cabeza, el cuello, las manos, las espaldas, los pies, las mutaciones de toda la actitud del cuerpo sirven tambien para la espresion.

Le-Brun es de sentir contrario á la opinion general que atribuye la mayor elocuencia al ojo, pues segun su dictámen los párpados esprimen mejor las pasiones, fundado en que la niña por su fuego y movilidad, no indica el estado apasionado del al-

ma sino de un modo general; sin indicar de que clase sea la pasión. Sin embargo parece que en esto no va tan fundado Le-Brun como Plinio y otros escritores que dan la preferencia al ojo.

Hay una ley general que determina la expresión, y por la cual en ciertos casos podría medirse, digámoslo así, la viveza del sentimiento. El alma habla muchas veces, y del modo mas fácil y claro por las partes cuyos músculos son mas móviles; así es que se explica con mas frecuencia por las facciones del *rostro*, y principalmente por los ojos. La primera especie de estas expresiones, á saber la de los ojos, se efectua con tanta facilidad y tan espontáneamente sin dejar intervalo alguno entre el sentimiento y su efecto, que el hombre mas diestro en disfrazar los pensamientos secretos, no puede detener su explosión aunque domine lo restante del cuerpo. La persona que quiere ocultar los afectos de su alma, debe procurar antes que todo, que nadie le fije, esto es, que no le mire en los ojos: tambien ha de cuidar que no se le vean los músculos inmediatos á la boca que se domi-

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

Es preciso que todas las pasiones, todos los movimientos del alma, todas las mudanzas ó variaciones del pensamiento se pinten en la cara del actor si desea desempeñar su papel como debe. Conocemos que para llegar á este grado de espresion, es muy conveniente haber recibido de la naturaleza rasgos brillantes, cuyos movimientos fácilmente se distinguan, y es necesario que dichos rasgos tomen el carácter que les es propio, y que al mismo tiempo no sean jamas violentos, á fin de que no lleguen á rayar en ridículos como sucede muy co-

munmente; porque aunque todo el mundo procura accionar con el *semblante*, no todos los actores poseen este talento.

Sus ojos en particular deben ser brillantes y de una vivacidad que se perciba á larga distancia para accionar con el *rostro* de una manera sensible. Los movimientos de la frente contribuyen muchísimo á la de los ojos. El actor necesita adquirir á fuerza de ejercicio la facilidad de arrugar la frente, levantando las cejas, arrugando el medio de estas y bajándolas fuertemente; porque sin duda la frente arrugada y las cejas fruncidas de diferentes modos y los ojos abiertos en circulo ó á lo largo señalan diversas expresiones. La parte de representacion que pertenece positivamente á los ojos, puede ser mas ó menos interesante con solo elevarlos ó abatirlos, principalmente en la representacion muda, que es la de mas merito para un actor; mas es necesario ser moderado en el movimiento de esta parte, que fácilmente se hace violenta.

Por lo que hace á la boca solo debe moverse para reir, pues aquellos que en los movimientos de afliccion bajan los dos es-

tremos de ella para llorar, muestran una cara muy fea y ordinaria. Como el actor no siempre representará personajes de su misma edad y de su mismo carácter, y como en la escena deben abultarse algun tanto las facciones por lo que disminuyen con las luces y con la distancia, serán al actor muy necesarias estas observaciones, y no le fueran menos útiles unos principios de pintura fisiológica para saber arreglar artísticamente su *semblante*, ó á lo menos tener práctica en desfigurarse y saber representar la edad, el carácter y la pasión dominante del personaje que representa por medio de líneas ó pinceladas bien entendidas trazadas sobre su *rostro*. El teatro de Barcelona posee algunos años ha un apreciable actor que, aunque joven, deja ya en esto poco que desear, y sin duda puede citarse tal vez como modelo. En tanta manera sabe componer su *semblante*, como que en cuantos papeles característicos se le ha visto representar, en pocos ha dejado de indicar y de una manera precisa el carácter, el genio y la situación del personaje que figuraba. ¿Porque no siguen su ejemplo los demás acto-

res? Con media hora mas de tiempo que sacrificáran en vestirse y ataviarse ¿cuanta diferencia observaríamos en sus personas? No siempre viéramos entonces en la escena á nuestros compatriotas, sino que reconoceríamos verdaderamente en sus personas al bondadoso Abate L'Epe, al orgulloso Opressor de su familia, al matador de Agamenon, á la sensible Inés, al Avaro, etc. etc.

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

Todo el que desee ejercer la difícil carrera de la declamacion con lucimiento, no debe llevar patillas, vigotes, barba, ni perilla; y el director de escena no ha de ser en esta parte tolerante. Ver supongamos al jóven Arturo en la Estrangera, que acaba de entrar en la edad de la pubertad, con tremendas patillas y una desmesurada barba, seria aun mas chocante que presentarse el señor de Montolin, padre de Isolina, sin ella, en una época en que los caballeros franceses aun hacian ostentacion de su barba, como un distintivo de nobleza y

para diferenciarse del comun del pueblo. Por esta razon el actor debe tener el *rostro* dispuesto á recibir cualquiera de estos accesorios segun se ofrezca; y por la misma es muy útil que lleve tambien el pelo corto, á fin de que pueda acomodarse ó ajustarse mejor las pelucas, que segun el papel que represente deba ponerse. La ecsactitud teatral, los deseos de cumplir con su deber imitando á los grandes modelos en su arte, y cuando todo esto no fuera bastante, la remuneracion que el actor disfruta para desempeñar con todo el esmero posible su profesion, darian derecho á esperar de él este justo sacrificio.





De la voz.



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

Debe penetrarse el actor de lo que dice, y espesarlo con el tono de voz y actitudes convenientes; pues no todos los versos ó palabras deben pronunciarse con igual es-

presion, de lo cual resultaria aquella monotonia ó igualdad de sonidos, que quita toda la gracia y la fuerza al mejor discurso. Tanto afea un tono siempre fuerte ó vigoroso, como otro débil, suave y lloron. La experiencia enseña que el mejor pasage leído ó declamado sin la espresion, tono y acento propios á la situacion, no produce efecto alguno. El discípulo que sin arte recita una oda de Horacio ó una égloga de Virgilio cansa al auditorio con su monotonia.

Hablará siempre el actor con su voz natural corregidos en cuanto sea posible sus defectos, y no se esforzará en imitar la voz de otro, pues con esto rara vez conseguirá mas que inutilizar las buenas disposiciones que tal vez tenga la suya. Tampoco hablará con voz contrahecha, porque nunca podrá tener mucha estension. Evitará en lo posible aquella especie de resuello que se nota en algunos y que tanto afea la declamacion, y desterrará todo resavio de acento provincial. Pronunciará con claridad pero sin afectacion todas las sílabas de cada palabra, marcando las pausas é inflecciones.

de voz que indiquen los signos ortográficos. Economizará la voz todo lo posible en aquellos pasages que no haya necesidad de esforzarla, á fin de que pueda usar de ella sin violencia y con toda la estencion, cuando se vea precisado á espresar lo mas fuerte de una pasion. Raras veces pasará con rapidez de un tono bajo, á otro muy alto; lo cual debe hacerse siempre por una gradacion suave. Solo en algun pasage extraordinario le será permitido elevar la voz con rapidez y dar una especie de grito; pero nunca bajará el tono de su voz hasta el extremo de no poder ser oido.

Casi nunca un actor se halla en la situacion que ecsije el autor en sus personajes; sin embargo debe aparentar con sus gestos y con su voz, hallarse poseido de la pasion que pinta. Sabemos que el carácter influye de tal manera sobre las personas, queda á cada una no solo una fisonomía particular y unas actitudes que le son peculiares, sino una voz igualmente propia, cuyo tono no podrá convenir á un carácter diferente. Asi vemos que la timidez da una voz débil y turbada, la necedad y la pe-

dantería un tono dominante y de una confianza irritante. El hombre grosero tiene la voz llena y la articulacion tosca, y el avaro que consume toda la noche en contar su dinero debe tenerla ronca, y asi los demas caractéres con corta diferencia, teniendo cada uno de ellos una señal característica y un distintivo particular.

El actor debe tener un oido fino y delicado para conocer y evitar aquellos sonidos ásperos y desagradables. A un oido poco acostumbrado se le escaparán muchos acentos mal espresados; y otros peor distribuidos sin que lo advierta, y por esto el actor no debe fiarse enteramente en las propias observaciones, sino consultar y atender á las de los amigos ó de aquellas otras personas verdaderamente inteligentes que, sin adularle ni deprimirle, sean capaces de decirle la verdad y corregirle.

Los versos trágicos, dice un Escritor célebre, deben ser pronunciados con el tono que naturalmente escigen los pensamientos que encierran. Cuando un héroe habla de asuntos que no le mueven ¿porque razon deberá afectar un sonido de voz estrordi-

aria? Cuando una princesa no se halla agitada de pasiones ¿porque es preciso que lllore? Es indispensable para hablar con nobleza y que las palabras produzcan todo su efecto, no conservar siempre una monotonia ó igualdad chocante. Los versos trágicos tienen á la verdad una medida uniforme; sin embargo no se encadenan siempre del mismo modo; y como en estos es necesario mudar á cada instante de pensamiento y de sentimiento, de la misma manera á cada momento es menester variar de tono. Aunque convengamos en que los versos deban recitarse como versos, no por esto es necesario cantarlos como hacen algunos; antes es preciso evitar aquella especie de canturia que marcando el ritmo estremadamente suena mal al oído, y destruye en gran parte la verdad de la declamacion, y se aleja mucho del tono natural con que hablamos.

Se ha creído por algunos, que era preciso principiar siempre una tragedia en voz baja y sin violencia, á fin de tener arbitrio de aumentar siempre la espresion hasta el fin de la pieza. Fundados en esta máx-

sima, algunos actores principian por ejemplo la tragedia de Mitridates, en donde Xifarés entra en la escena llorando la muerte de su padre, que acaba de saber, anunciando noticia tan funesta con la misma frialdad como nosotros hablaríamos de la muerte del Emperador del Mogol, si se nos llegase á referir. La única regla que hay que seguir en el tono de la declamacion, es la que nos prescribe el mismo sentimiento que debe espresarse, y el estudio dirigido por el buen gusto. Si el comediante ha de principiar una tragedia por los discursos de un hijo desesperado, por la pérdida de un padre etc., al presentarse en la escena debe mostrar un dolor el mas vivo y declamarle con el mayor esfuerzo; pues el actor tiene precision de representar las cosas, tales cuales son en aquel lugar de la pieza en que se hallan colocadas; y tanto peor para el actor, prosigue el mismo Escritor, si no ha tenido la habilidad de llevar el sentimiento mas léjos en la continuacion.

Cuando un actor ha concluido su relacion, el que toma la palabra ha de procurar siempre principiar en un tono de voz

que no difiera del tono con que ha acabado el anterior, á fin de no producir aquella disonancia que suena tan mal al oído. Solo en tal caso se permite la disonancia en ciertos papeles caricatos ó de figuron, en los cuales el espectador conoce ya que aquella misma disonancia, es parte característica del personage que se halla en la escena.



Del carácter.

De tal manera influye el *cardcter* sobre todas las personas, que da ó marca á cada una ciertos rasgos particulares, que por esto se llaman característicos. Asi es que segun el *cardcter* de que se halla dominado un hombre, adquiere hasta una cierta fisonomía particular, una postura que le es propia, un aire determinado, y una voz cuyo tono no podrá convenir á un *cardcter* diferente. Aunque con la lectura se puede aprender como piensan los hombres segun sus diversos caracteres, solo tratándolos se puede conocer del modo como expresan sus pensamientos. De consiguiente es necesario para formarse y poder desempeñar segun corresponda los papeles llamados de *carácter*, haber hecho un estudio detenido de los hombres.

Cuando el actor haya perdido la vivacidad de sus primeros años, ó se haya amortiguado algun tanto aquel fuego que ecsijen los papeles joviales, en cuyo desempeño haya adquirido una justa reputacion, podrá dedicarse á la difícil representacion de los papeles de *cardcter*. Cuanto mas sobresaliente sea el *cardcter*, tanto mas difícil de ejecutarlo bien. Para hacerlo es menester tener un genio investigador, y estar dotado del talento de saber imitar con facilidad, lo que se observa en otro. Estas observaciones son muy delicadas, y ecsijen una ojeada muy fina y muy ecsacta para no escederse de ellas. Ya dijimos que cada *cardcter* tiene un tono de voz propio y particular; y asi el actor inteligente puede valerse de estas diferencias para espresar los caracteres que tenga que ejecutar, teniendo presente lo que hemos insinuado hablando de la voz. En general mas bien se juzga de un *cardcter* por algunos rasgos aislados, que por el ecsámen y comparacion de todos reunidos; no obstante los hay tan originales en los cuales no puede prescindirse ni pasar por alto circunstancia alguna.

Encargado el actor de representar un papel de *cardcter*, sea este el que fuere, no se distraerá un momento, y bien empapado de sus maneras no dirá una sola palabra, no hará el menor accionado ni gesto que desdiga del *cardcter* del personaje que representa. Siempre el actor debe estar sobre si en la escena, y es una de las mejores calidades que puede tener; mas en los papeles de *cardcter* esta atencion se hace mas precisa y mas necesaria, porque generalmente el actor ha de tomar y conservar en ellos unas actitudes, una voz y unos gestos que no le son propios, y por consiguiente le es mucho mas difícil conservarlos, al paso que muy fácil que se olvide de ellos. Por esta razon un solo momento de distraccion en un papel de *cardcter*, es suficiente para destruir todo el buen efecto y toda la ilusion. De aqui resulta ser tan difícil desempeñar bien estos papeles, y necesitarse un talento particular para hacerlo, pues no es concedido á todos saber transformarse, mudar de accion, de voz, y de fisionomía tantas veces como se cambia de vestido.



iguron.

El papel de *figuron* es de todos los del bajo cómico el mas difícil de desempeñar, como que algunos opinan que debiera colocarse en la clase del alto cómico, atendido su mérito y su dificultad. Se funda el papel de *figuron* en el sério fuera de lugar, y es otro principio que produce la jocosidad. Cuando vemos á un sujeto del cual hacemos poca estimacion y algunas veces menosprecio, que se figura ser estrechamente importante, y tomar un tono superior á su clase ó gerarquía, nos burlamos de lo falso y equivocado de sus ideas, y del grande y esmerado estudio que pone en abultar y dar grande importancia á aquellas pequenece. De este despropósito ó ridiculez se origina el género que se llama *figuron*, cuyos papeles es casi siempre

necesario representarlos con una cierta afectacion, á fin de que resalte lo placentero y jocoso de tales personajes. Lo que principalmente debe tener presente el actor en semejantes casos, es que cuanto mas graciosa ó placentera sea la espresion menos parte debe tomar en la alegría; porque es á la verdad un defecto imperdonable reir el mismo actor para hacer reir ó cuando rien los demas, cuya falta demasiado comun entre ciertos graciosos destruye casi toda la ilusion.





Nobleza. Magestad.

Generalmente se dice, y lo confirma la experiencia, que estas calidades no se adquieren sino de la misma naturaleza, y que el arte y la reflexion tienen muy poca parte en ellas. Hombres de la mas bella figura se hallan á veces privados de todo aire de *nobleza*; al paso que otros de talle y figura no mas que regular, acompañan todas sus acciones de un cierto aire noble y fino. Esta calidad depende pues de la perfeccion de la accion, y poseerá un aire noble el actor que haga naturalmente los movimientos fáciles sin artificio, y se note en su postura y en todo su accionado la simplicidad, la suavidad y el desembarazo.

La *magestad* viene á ser la *nobleza* en su mas alto grado. El actor que conciere de que modo su accionado y postura

le hace naturalmente superior á todos los que le rodean; y asimismo el actor que llegare á conocerlo será verdaderamente magestuoso. Cuando un rey habla con bondad á un vasallo, cuyo zelo le es muy querido, es preciso que manifestando toda la amistad que le profesa, sus acciones reservadas hagan ver que su grandeza le impide bajarse á ciertas familiaridades que tendria con un igual. Al mandar debe hacerlo sin orgullo ni pedantería, sino con la confianza de un soberano á quien no se puede dejar de obedecer. Si por acaso un atrevido le irrita, es necesario que esta pasion sea reprimida por la razon, y vencida por el desprecio con que mira estos ultrajes un hombre, que por su elevada categoría no puede creerse insultado. El autor de quien tomamos estas observaciones es de dictámen, que para desempeñar bien la *magestad*, es indispensable que el actor tenga una cierta elevacion de alma, á fin de pintar la grandeza con propiedad, porque si se esceden los límites de la verosimilitud en los lances en que pretende ser magestuoso, solo conseguirá hacerse ridículo. Un hombre jamas parece tan

pequeño como cuando se le ve puesto sobre zancos.

Algunas veces se mezcla con la *nobleza* y la *magestad* un cierto principio de orgullo, en especial cuando se trata de la dignidad, del poder ó de otro mérito superior. El accionado de estos personajes entonces suele ser medir con su altura corporal sus relaciones, con los que carecen de todas aquellas ventajas: levantar la cabeza con seriedad, y revestirse de un aire tanto mas frio cuanto mayor sea la alta idea que han formado de si mismos, ó mas satisfechos estén de la posicion en que se hallan y del rango que ocupan.





e las conveniencias teatrales.

Se ha dado este nombre á ciertas convenciones ó reglas deducidas de la misma naturaleza, á que deben arreglarse los actores que están en la escena, con el lugar, tiempo y situaciones en que pueden hallarse los personajes que representan. Cuando el actor pronuncia por ejemplo una pa'abra, una frase ó un pasage, que el autor puso en su boca con la idea de llamar la atención del espectador, escitando la risa ó las lágrimas del auditorio segun la índole de la pieza, ó cuando el mismo actor inteligente conociendo todo el partido que puede sacarse de ciertas espresiones, las dice con mas energía, y consigue producir lo que se llama un grande efecto teatral, el que sucesivamente ha de hablar, debe hacerlo entonces de cierta manera á fin

de no disminuir el efecto producido por la habilidad del poeta ó del actor. El cómico que en un caso semejante pronunciara inmediatamente los versos que ha de decir, interrumpiendo al actor que por su habilidad ha conseguido aquel grande efecto, ó este mismo que siguiera hablando mientras el público por ejemplo está aplaudiendo ó admirando aquel pasage, faltaria á una de las *conveniencias teatrales*. Otras veces debe obrar en sentido contrario para no faltar á estas mismas *conveniencias*. En un diálogo animado, supongamos, en que dos actores enfurecidos hablan con precipitacion, no ha de esperar muchas veces el uno que el otro haya concluido su pregunta ó la frase para contestarle, sino que debe hacerlo ó interrumpirle desde el momento en que por alguna de las palabras que ha pronunciado su antagonista, conoce lo que va á decirle, hablando si se ofrece casi los dos á un mismo tiempo.

Como las reglas de las *conveniencias teatrales* están fundadas y se derivan de la misma naturaleza, segun dijimos no hay mas que atender á esta misma, y te-

ner presente y observar los preceptos que hemos indicado en otros capítulos.

Una escena muda es muchas veces otra de las *conveniencias teatrales*. Cuando uno ó mas actores sorprendidos por una noticia inesperada, ó palabra proferida por alguno de ellos, ó bien por la aparición repentina de un personage importante quedan como estasiados, pueden los actores hacer durar esta pausa ó escena muda, segun el efecto que haya producido en los espectadores este golpe ó accion teatral. Dura mas ó menos segun la importancia del secreto revelado, segun el cambio que produce la presencia del nuevo actor que entra en la escena, y segun la habilidad de los demas actores en indicar y dar á conocer con sus movimientos y accionado, lo que pasa en su alma, y la sensacion que aquel golpe les ha producido. Mientras tanto dura este efecto, el actor puede, si conviene, abandonar su lugar para ir á buscar otro actor bien alejado, y trastornar, digámoslo asi, momentáneamente todo el orden de la escena; pero debe tenerse muy presente que esto tiene lugar mientras se conserva el ca-

lor de aquella accion, y que un solo instante de frialdad lo vicia todo y destruye su efecto.



 De las pasiones ó afectos.

Se ha dado el nombre de *pasiones* ó *afectos* á un movimiento involuntario del alma que domina del todo al hombre. Aunque las *pasiones* obran directamente sobre el alma, su actividad y violencia es tanta, que llegan á causar trastornos de consideracion, y á veces la destruccion total del cuerpo ó máquina que la encierra. Si quisieramos tratar esta materia fisiológicamente, es decir, deteniéndonos en analizar el modo como el alma recibe y transmite aquellas sensaciones al cuerpo, que músculos pone en movimiento, las leyes que sigue en esto etc. etc., tal vez no nos seria imposible, y podríamos ilustrarlo con algunas observaciones tomadas de lo que han dicho los hombres mas célebres que han escrito acerca esta materia, como son Rich-

rand, Bichat, Cárlos Bell, Magendie, Desmoulins, y principalmente extractando la memoria acerca «las diferencias de la acción muscular considerada fisiológicamente» escrita por el Doctor Sarlandiere (*). Si por otra parte quisieramos hablar de la demostración que hace el semblante según las

(*) Conociendo el Doctor Sarlandiere que faltaba en la ciencia fisiológica tratar *ex profeso* de las diferentes acciones musculares, y señalar de un modo positivo las funciones reales á que están destinados cada uno de los músculos, determinó llenar esta laguna por ser de mucha importancia conocer la verdadera naturaleza de nuestros movimientos, particularmente los de la espresion facial. La memoria en que trató esta materia con tanto gusto como conocimiento se insertó en los Anales de Medicina Fisiológica que publica en Paris el Doctor Broussais número 7, año IX, julio de 1830. Estos conocimientos, como dice el mismo Sarlandiere, no solo son necesarios al médico fisiológico, sino tambien al filósofo observador, al pintor, al estatuario, al actor, al diplomático, al magistrado y en general á todos aquellos que por su destino tienen que interrogar y sondear el corazon del hombre, ó representar las emociones que siente, y los movimientos que ejecuta en las diferentes situaciones y circunstancias de la vida.

pasiones ó afectos que agitan el ánimo y segun su mayor ó menor vehemencia, podriamos hacerlo sin embargo de ser una materia muy intrincada como la llama Rejon de Silva, valiéndonos, á mas de los autores citados, de lo que se lee en Palomino y extractando lo que dice el célebre Watelet y que el mismo Rejon de Silva tuvo presente para su poema «La Pintura.» Mas como esto seria ageno de unos principios de declamacion, solo nos detendremos en hablar y aun en general de aquellas *pasiones ó afectos* fuertes, que cuando el alma los siente ó se halla herida de ellos, manifiesta su impresion por medio de ciertos movimientos exteriores que obliga á hacer al cuerpo, precisándole ya á avansar ó retirarse, ya á levantar los brazos, ya á bajar la cabeza, ya á cerrar los ojos etc. etc., cuyo estudio y conocimiento es de precisa é indispensable necesidad al actor que desee ejercer su profesion con lucimiento. Por otra parte consideramos que no seria de una utilidad conocida detenernos en explicar y enseñar al actor el movimiento interior, que experimentan ciertos músculos al hallarse el

alma afectada de una ú otra pasion, cuando no está á la voluntad del hombre poderlos poner en movimiento, como sucede con la cabeza, con los ojos, manos, pies etc. que mueve á su arbitrio.

El origen de las *pasiones* ó *afectos* debe buscarse en la idea del bien ó del mal, multiplicada ó abultada las mas de las veces por la imaginacion. Las *pasiones* son los movimientos mas ó menos vivos del amor hácia los objetos que juzgamos capaces de producirnos impresiones, sensaciones é ideas agradables; ó por el contrario son los movimientos del odio y aborrecimiento hácia los objetos que suponemos capaces de afectarnos de una manera dolorosa. Asi es que todas las *pasiones* se reducen á desear algun bien, algun placer, alguna felicidad real ó imaginaria, y á temer y huir algun mal sea verdadero, sea aparente. De esto mismo se deduce que las *pasiones* son muchas, y que serán mas ó menos fuertes ó activas segun sea mayor el bien que esperamos ó el mal que tememos. Nosotros solo nos detendremos en hablar de aquellas, que el actor ha de tener mas conocimiento

por haber de espresarlas con mas frecuencia en el teatro, y hablaremos únicamente de ellas por lo que tienen relacion con el arte de la declamacion.

La estimacion, el respeto, la veneracion, el amor, la desconfianza, el desprecio, los zelos, la cólera, el temor, el terror, el espanto, el asombro, el horror, el ódio, el furor, la ira, la melancolía, la tristeza, la venganza, el orgullo, la vanidad, la tranquilidad, la actividad, la admiracion, la alegría, la risa, la ternura, la devocion, el sufrimiento, la agonía y la muerte, he aquí las principales *pasiones* y *afectos* que suelen representarse en el teatro y de las cuales vamos á hablar en particular. Daremos en primer lugar su definicion, luego indicaremos el lenguaje que habla el hombre afectado de aquella pasion, y en seguida el modo de obrar en aquella situacion y la manera como debe proceder el actor en el caso de haber de manifestar una de estas *pasiones* ó *afectos*.

Estimacion, respeto, veneracion,
amor.

La *estimacion* es un afecto favorable fundado en calidades que consideramos útiles y agradables que nos aficionan á los que las poseen; asi que es una disposicion á amarlos y á unirnos estrechamente con ellos. La señal esencial, general y característica de la amistad, es la inclinacion ó tendencia á unirse con la persona amada, pues la vemos practicar por todos los pueblos y por todas las clases de la sociedad, entre las cuales solo se diferencia por el grado é intimidad de la union, y por algunas modificaciones secundarias que la mayor ó menor educacion, la finura, la grosería, el calor ó la frialdad pueden ocasionar. Asi es que damos la mano, la apretamos ó la

acercamos á nuestros labios ó abrazamos ó besamos á las personas ó cosas que nos son apreciables ó que miramos con cierta *estimacion*, *respeto*, *veneracion* ó *amor*. Como todas estas pasiones están fundadas en las buenas calidades del objeto estimado, respetado, venerado ó amado; así puede decirse que no se diferencian estos afectos entre sí sino en los diversos grados de este conocimiento. Estimamos á una persona que por sus prendas morales ó físicas se distingue del común de los hombres; si su mérito es mucho ó es de carácter elevado la respetamos; y si este mismo mérito es excesivo ó es de categoría elevadísima, la veneramos; y cuando nuestra *estimacion* encuentra la recompensa en el mismo objeto, entonces la amamos. Por esto se dice que los amigos se estiman, los inferiores respetan á los superiores, los hijos veneran á sus padres y los esposos se aman. Este último sentimiento va dirigido siempre y es relativo á las personas; mientras que la *estimacion*, el *respeto* y la *veneracion* pueden estenderse á las personas y á las cosas.

La expresión de la *estimacion* no tiene

carácter propio y distintivo como lo observó Le-Brun. Tomada la *estimacion* de la *veneracion* solo es mas moderada, y una cierta seguridad franca aunque modesta toma el lugar del temor respetuoso.

El modo de escitar semejantes sentimientos, consiste en hablar de aquellos objetos con el mayor interés, y en pintarlos como adornados y revestidos de las mas bellas y brillantes calidades, suponiendo que no les faltan ninguna de aquellas apreciables circunstancias que pueden hacerles desear. Se enumerarán con cierto énfasis y reconocimiento los favores recibidos y las gracias que nos hayan dispensado, y si la persona de quien hablamos nos es amada ó nos ama, se añadirá esta circunstancia característica de esta pasión.

Algunos consideran al *amor* como un sentimiento dulce del hombre feliz, ó como dice Virgilio, una sensacion amarga del miserable, cuya tranquilidad perturba ó altera.

Los modales del *amor* han de ser blandos, suaves y delicados, y en todo se han de manifestar los deseos que nos animan de

complacer al objeto amado y la satisfaccion interior mezclada algunas veces de un cierto orgullo que tenemos en ser amados. El *amor* satisfecho y feliz prodiga su beneficencia y caricias aun á los objetos estrafios que le rodean, no solo en la ausencia del objeto amado, sino tambien en medio de los arrebatos de su posesion. La jóven que espera ver cuanto antes á su ausente amante, prodiga su afecto á sus amigas, y se complace en abrazarlas repetidas veces para satisfacer la necesidad que tiene de desahogar un afecto que no cabe en su corazon.

Algunas veces serán permitidos ciertos rasgos fuertes y decididos en especial en el *amor* impetuoso ó contradecido; asi como una mezcla ó tintura de tristeza ó melancolía en el *amor* desgraciado.

El *respeto* y la *veneracion* tributados al poder van mezclados muchas veces del temor, asi pues, el actor inteligente debe conocer estos casos para indicar, al traves de aquellos afectos, el disgusto y la incomodidad que experimenta el que se ve precisado á espresarlos, los cuales le advierten siempre su flaqueza y su inferioridad.

Como el actor tiene muchas veces que espresar pasiones complicadas ó mistas, es preciso tener presente que estas pueden producir gestos y actitudes, que teniendo que reunir sentimientos contrarios parezcan á primera vista equivocadas ó falsas, por la contrariedad que en ellas deben observarse, sin que por esto lo sean en realidad. Todo el mundo sabe que el asombro hace inclinar el cuerpo atras, y que la amistad le dirige hácia adelante; y así cuando un amigo que se cree lejano ó muerto, y que por consiguiente no se espera ver, se presenta de repente; el verdadero accionado será dar un paso atras, ó á lo menos inclinar el cuerpo atras por causa del asombro que ha causado su aparicion, al paso que los brazos han de abrirse hácia adelante para recibir con afecto al huésped amado.

Despues de tener en consideracion estas reglas generales, es necesario que el actor atienda tambien ó conozca los diversos gestos ó acciones convencionales establecidas por cada uno de los pueblos, para espresar estas pasiones, de lo cual ya hicimos mencion al hablar del *accionado*. El europeo

para manifestar su *estimacion* y *respeto* descubre su cabeza, al paso que no la descubren los orientales. El primero aun para espresar el mas alto grado de *veneracion* solo inclina la cabeza y algun tanto el cuerpo, y rara vez dobla la rodilla; mientras que los otros en igual caso doblan todo el cuerpo, y ocultan su cara como si quisieran besar la tierra. Los romanos espresaban la *veneracion* á un objeto ó le adoraban acercando su mano derecha á la boca, y luego dirigiéndola estendida al objeto venerado, de cuya accion *manum ad os admovére*, llevar la mano á la boca, se hizo la palabra *adoracion*. El apretar á otro la mano, besársela, darle un ósculo en los carrillos ó en la frente, abrazarle etc. etc., son modos diferentes de asegurar la amistad, el *respeto*, la *veneracion* ó el *amor* que el actor ha de saber aplicar y hacer uso con oportunidad, segun el pais en que se supone la accion, y segun los personajes á quienes haya de tributarse alguna de estas pruebas exteriores de deferencia ó *estimacion*.

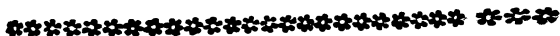
Desconfianza.

Es el temor de que nos ofendan los defectos de nuestros semejantes, ó en cierta manera la duda que tenemos acerca la verdad de la persona con quien estamos relacionados.

El hombre desconfiado duda de la veracidad de aquellas personas sobre las cuales recaen sus sospechas; así es que examina detenidamente sus palabras y sus acciones, á las cuales procura dar siempre una siniestra interpretación, manifestando y aun ecsagerando los motivos reales ó imaginarios que pueda tener sobre quien recae su *desconfianza*, para obrar de aquella manera.

Se manifiesta la *desconfianza* hablando al que se cree la ha merecido con un cierto aire reservado. Segun sea la especie de

desconfianza y el carácter de la persona de quien se desconfía, se le habla desde alguna distancia, sin arrimarse mucho á su persona, y observando con cierto disimulo todos sus movimientos, principalmente los de las manos y los de su semblante. A este es adonde mira principalmente el desconfiado con frecuencia, queriendo leer en él y encontrar las señales ciertas de la infidelidad de la esposa delincuente, de la traicion del amigo desleal etc. Algunas veces el hombre desconfiado se esfuerza á hablar con una fingida amabilidad, y otras lo hace con cierta especie de burla ó alegría irónica, acercando el rostro al de la persona de quien desconfía, inclinándosele al oído y mirándole muchas veces sin pestañear, como si quisiera desentrañar lo que pasa en su alma. Con estos y otros movimientos análogos, manifiesta el hombre desconfiado la agitacion en que se halla su alma, al través de la calma y confianza que á veces se empeña en aparentar y que desconoce su corazón.



Desprecio.

El *desprecio* es un efecto de aversión, que suscitan las calidades inútiles ó vituperables que observamos en ciertas personas ó cosas. Viene á ser el efecto del orgullo respecto de los demas, pues desde el momento que un hombre ha dado en la locura de juzgarse superior á los otros, esta misma alteracion de ideas le obliga á mirar con desden á los demas hombres. Muchas veces va acompañado el *desprecio* del ódio á la cosa despreciada; aunque tambien puede despreciarse una imperfeccion que se advierte en otro sin que escite nuestro ódio, y sucede siempre que esta mala calidad no puede ser perjudicial á nosotros ni á las personas que amamos.

El *desprecio* se escita y manifiesta por medio de las comparaciones que hace el

hombre orgulloso á otros en su presencia, ensalzando las prendas en que funda su vanidad el orgulloso, y comparándolas con las de los demas á quienes se procura al mismo tiempo deprimir; de lo que resulta por precision el *desprecio* de estos últimos.

El accionado del *desprecio* es la hinchazon del orgullo, y la única diferencia que hay entre estos dos sentimientos se reduce á que el orgullo está mas ocupado de las perfecciones personales, y el *desprecio* de las imperfecciones ajenas. Las demas señales del *desprecio* son volver el cuerpo y presentarse de lado, mirar rápidamente con fiereza y algunas veces con negligencia por encima del hombro, como si el objeto no fuera digno de un ecsámen mas atento y sério. Otras veces volvemos la cabeza á la parte opuesta, y de pronto le echamos una mirada desdeñosa. Muchas veces sucede que se agrega al *desprecio* la espresion del disgusto, y entonces retiramos la nariz y levantamos algun tanto el labio superior, Cuando el que se desprecia parece que tiene una idea muy ventajosa de sí mismo y se quiere oponer con firmeza á nuestro juicio.

ció, le medimos mirándole de arriba abajo, inclinando la cabeza un poco de lado, como si apenas hubiésemos de ver su pequeñez: elevamos nuestras espaldas, manifestando con una risa desdeñosa y compasiva el contraste que observamos entre nuestra grandeza imaginaria y su pequeñez real. A veces contestamos á las preguntas que se nos hacen sin volver la vista al objeto.

Una de las espresiones mas sensibles del *desprecio* es no atender al interlocutor, tratar con indiferencia su persona, sus acciones, sus pasiones; ya quedandonos en una perfecta tranquilidad, ya divirtiéndonos en pequeñas ocupaciones, de modo que se le quiera hacer creer que hemos olvidado su persona y lo que le interesa, hasta el estremo de no acordarnos de su presencia. Por esta razon vemos el grande efecto que produce en la escena cuando un actor continua tranquilamente en sus ocupaciones, ya hojeando un libro, ya tomando tabaco con cierta indiferencia, ya ajustándose el vestido, ya tarareando una cancion; al paso que su interlocutor enfurecido se desespera hablando.

Cuando los objetos que escitan nuestro *desprecio* son cosas inanimadas, aunque estas solo se suelen despreciar por la relacion que tienen ó dicen con ciertas personas, expresamos el poco interés que nos inspiran con el ademan de quererlas arrojar léjos de nosotros, aplicando figuradamente estas expresiones á los objetos morales, á las ideas, á los sentimientos etc.



Zelos.

Los *zelos*, hijos legítimos de la envidia, como los define un Sábio, son la inquietud que produce en nosotros la idea de una felicidad que suponemos que otros gozan, mirándonos privados de ella nosotros. Los *zelos* suponen una idea baja de sí mismo, una falta de las ventajas ó calidades que se reconocen, ó que se supone ecsisten en aquellos que causan los *zelos*. Un amante está zeloso de su rival, porque teme no tener á los ojos de su amada tantas prendas como el que motiva sus inquietudes. Los pobres viven zelosos de los ricos porque aquellos se sienten destituidos de los medios que estos pueden emplear para obtener todos los placeres que los otros pueden conseguir. Los *zelos* tienen tambien por origen la desconfianza, es decir, la falta de segu-

ridad que tenemos de la persona amada, cuya desconfianza da lugar á la pasion de los *zelos*. La ambicion es igualmente otro origen de los *zelos*, es decir, en aquellos casos en que deseamos elevarnos al grado ó rango que ocupa un rival dichoso.

De todas las pasiones son tal vez los *zelos* los que es mas difícil dar reglas fijas para espresarlos. Como se presentan ó manifiestan en la naturaleza de tantas maneras diferentes, ó bajo una multitud de aspectos, asi es que casi raya en imposible señalar el gesto que verdaderamente les corresponda. Los *zelos* que tienen por origen la ambicion, unas veces pertenecerá su expresion, como dice un Escritor, á la vergüenza, otras á un disgusto que participa algo de la cólera ó á un enfado secreto: sin que en estas modificaciones sea posible señalar los signos propios y característicos que pertenecen meramente á los *zelos*, y que por ejemplo distinguirian de cualquiera otra tristeza noble, aquellas lágrimas que derramaba el jóven César leyendo la historia de Alejandro Magno. Ecsaminados los *zelos* del amor, se verá entonces un verda-

dero proteo, que no teniendo jamas una forma propia cambia de aspecto á cada instante. El arrebató, las lágrimas, la visa desdenosa y burlona, la mirada curiosa del que sospecha, las quejas amargas, la opresion del dolor, las violencias, finalmente el furor y la muerte, he aqui la gradacion de los sentimientos que se suceden en el alma del zeloso Otelo. Todas estas espresiones pertenecen á los *zelos*; pero ¿que variedad y que infinita distancia no se advierte entre ellas? ¿Cuanto se diferencia cada una de sí misma de un instante á otro? En estos movimientos nada hay fijo ni estable; en ninguna parte se halla una sola señal aislada que designe los *zelos* y no otro afecto. ¿Pero cual será el gesto propio que dará á los *zelos* el autor ó el artista que se propusiera bosquejar el accionado característico de las pasiones? Ninguno, contesta el mismo Escritor; porque aunque pueda determinar las señales del ódio, de la opresion, del dolor, del desprecio burlon, en fin, de todas las espresiones mistas ó simples que suelen adoptar los *zelos*, jamas conseguirá fijar los gestos particulares de

esta misma pasion porque no los tiene.

Le-Brun en sus dibujos indicó el aire del ódio para espresar los *zelos*; pero no todo ódio es *zelos*, ni todos los *zelos* se manifiestan por los efectos del ódio. Asi pues como en los *zelos* se muestran tantas otras pasiones segun sea su origen el amor, la ambicion ó la envidia, cada una de las cuales tiene ya su gesto particular; y como por lo comun estos afectos se suceden con mucha rapidez, y la esperiencia nos manifiesta que cada uno de los hombres los siente y manifiesta á su modo, el actor que desee espresarlos con maestría deberá estudiar á fondo el carácter y situaciones del personage que representa, y empapado en las mismas ideas que animaban al poeta cuando diseñaba aquel carácter, abandonar-se, digámoslo asi, á los impulsos de su corazon que hemos de suponer sensible á esta pasion.



Ólera.

La *cólera* es un ódio ó aborrecimiento repentino mas ó menos duradero del objeto que se considera dañoso. Es una pasión difícil de espresar, y por esto sin duda se halla raras veces bien desempeñada, porque en su representacion se ecsije tanta moderacion como fuerza; por la razon de que el hombre enagenado de una violenta pasión no ha perdido enteramente el sentido, y se halla aun en estado de reflexionar. Un modo de representar muy violento raya en locura, y no debe confundirse esta pasión con la *cólera*.

Cuando uno se encoleriza con una muger por ejemplo, es indispensable conservar en cuanto se pueda en medio de sus transportes el respeto que se debe al sexo. Si al encolerizarnos con un hombre que es

nuestro inferior llevamos muy adelante el insulto porque su situacion no le permite vengarse, entonces nos hacemos menospreciables; lo que no sucede cuando nos escedemos al dirigirnos contra otro que es nuestro igual ó superior, porque tiene á su mano rebatir ó enfrenar nuestros excesos. La *cólera* estremada en un hombre verdaderamente intrépido, produce una tranquilidad perfecta, y en esta consiste el verdadero carácter del valor: solo en tal caso indica la fuerte pasion de que se halla poseido con algun gesto involuntario de su rostro.

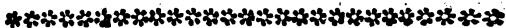
La *cólera* se confunde muchas veces con el deseo de venganza y de castigo. Agitada el alma con este deseo, solo manifiesta en los movimientos del cuerpo resolucion y ardor, á los que se junta tal vez la expresion de otros afectos, como por ejemplo, las del temor, del horror y del disgusto.

Aunque la *cólera* da fuerza á todas las partes exteriores del cuerpo, principalmente se manifiesta esta en las que son propias para atacar, abrasar y destruir. Hinchadas con la sangre y los humores que acuden á

ellas con abundancia, se agitan con un movimiento convulsivo. Los ojos inflamados circulan rápidamente dentro de sus órbitas, y despiden miradas que centellean. Las manos con sus contorciones violentas, y principalmente los dientes con sus rechinamientos, manifiestan una especie de tumulto y una inquietud interiores. Las venas se hinchan, y en particular las inmediatas al cuello, á las sienes y á la frente, y todo el rostro se inflama. Otras veces el fuego de los ojos estraviados se apaga, y se interna en sus órbitas, una palidez repentina se manifiesta en el rostro, y los brazos quedan colgados sin fuerza y sin movimiento. Si á estos gestos del hombre encolerizado se añade aquella baba envenenada, que en lo mas fuerte de esta pasión cae del labio inferior por un lado de la boca entreabierta, el observador tranquilo concebirá á su vista el mayor horror por una pasión que desfigura y borra en tales términos las nobles facciones del hombre. Por esto sin duda Plutarco puso en boca de Fondano «que agradecería al criado inteligente que en el escese de cólera le presentase un espejo,

paraque viéndose en él tan desfigurado aprendiese á enfrenar esta pasión.» El actor por esta misma razon al imitar la *cólera* cuidará de no representarla con demasiada naturalidad y con la energía de las otras pasiones, sino con cierta moderacion; á fin de no molestar á los espectadores con los efectos horrorosos y fastidiosos de esta pasión.





Temor. Error. Espanto.

Asombro. Horror.

Casi no se diferencian entre sí estas pasiones, afectos ó sensaciones mas que en su mayor ó menor grado de intencidad y en la manera de afectarnos.

El *temor* es el afecto que escita en el alma la idea de un mal que nos amenaza. Segun sea la gravedad de este mal y la debilidad del hombre, puede el *temor* pasar al grado de *terror*, y aun al de *espanto* si el mal es producido por una causa sobrenatural; aunque á veces basta que sea no mas que estraordinaria. El *asombro* tiene alguna analogía con el *espanto*, del cual apenas se distingue sino en no ser tan activo, y reconocer por origen un *temor* repentino; asi como el *horror* reune á esto

siempre la diformidad de la cosa que nos lo produce. Por otra parte el *asombro*, el *terror* y el *espanto* no son mas que una especie de afectos ó sensaciones pasajeras, las cuales no dan lugar á la reflexion; bastante diferentes del *temor*, el cual no solo suele ser duradero, sino que cuando tiene por origen una causa digna de haberle producido, lejos de debilitarse y disminuirse se aumenta y toma mas incremento con la reflexion y con los racionios.

El *temor* suele mezclarse con la vergüenza, de la misma manera que el ódio y la mala voluntad con el desprecio. Siempre que el actor tenga que espresar alguno de estos llamados afectos, debe tener en mucha consideracion el carácter, la nobleza y la situacion del personage que representa, á fin de que su accion no desdiga de este, antes sea conforme y correspondiente á sus circunstancias.

Cuando por aversion ó *temor* desecharmos un objeto, entonces el cuerpo se arroja hácia atras antes que se muevan los pies, haciéndose esto en los afectos fuertes é imprevistos muchas veces con tanta pre-

cipitación y viveza, que perdiendo el hombre su equilibrio da muchos pasos en falso, si es que no cae de un todo.

En el *terror* y en el *espanto* es cuando se permite alguna vez que el actor exprese su instantánea sensación con un grito mas ó menos fuerte. En ciertas ocasiones obran estos afectos sobre nosotros con tal violencia que nos obligan á tomar una fuga repentina, ó abandonándonos instantáneamente nuestras fuerzas caemos sin sentido.

El que teme el ruido del trueno, el estampido del cañon, una gran disonancia ó cualquier otro sonido desagradable, ó bien oye palabras impías ú obscenas, se tapa los oidos con las manos apartando la cabeza ó volviendo la cara. El hombre que quiere evitar ó huir de un peligro muy próximo, como por ejemplo, de ser mordido de una serpiente venenosa, y que avanza hácia él, echará á correr levantando cuanto pueda los pies de la tierra; al paso que otro que sin esperanza de poderse libertar ve el peligro sobre sí agachará temblando todo el cuerpo. Cuando el *temor* ha llegado á su mas alto punto y se ha enseñoreado del hombre,

Este ve y se figura peligro en todos los objetos, aun en los mas inocentes é insignificantes, de modo que al oír el menor ruido, al columbrar la mas débil sombra se aumenta su *terror* y se multiplica su *espanto*.

El *asombro*, que no es mas que la admiracion en un grado superior, no se diferencia de esta sino en que todas las facciones son entonces mas características: la boca está mas abierta, la vista mas fija, las cejas mas levantadas, y la respiracion mas contenida, la que se para de repente como el pensamiento, cuando ve un objeto interesante que se presenta inesperadamente. En el *asombro* se da un paso atras, ó á lo menos inclinamos el cuerpo hácia aquella parte.

El *horror* hace abrir bastante la boca y los ojos, al paso que el cuerpo está casi trastornado, y los brazos levantados con rapidéz quedan inmóviles. En un *horror* grande el hombre sin volverse dirige el pie hácia atras, y vacilante da algunos pasos seguidos en la misma direccion recta, mayormente siempre que desea no perder de

vista el objeto que le horroriza, á fin de poder juzgar del peligro y escaparse cuando mejor convenga. Si en un grande horror se vuelve el cuerpo al objeto que le produce, debe hacerse en medio del movimiento de los pies, dirigidos atrás con rapidez; pues de otro modo seria débil la expresión, y no produciria efecto alguno.

Muchas veces se manifiesta el horror ó aversion á un objeto cerrando los ojos y apartando la cabeza ó retirándola moviéndola con rapidez á una y otra parte, y tapándose al mismo tiempo los ojos y la cara con las manos.

Watelet dice que Le-Brun observó que en el pavor se arquean las cejas manifestándose bastante los músculos que ocasionan estos movimientos, los cuales se hinchan, se oprimen y se bajan hácia la nariz; los ojos se abren estraordinariamente; el párpado superior casi se oculta en la ceja, el globo del ojo se pone encarnizado; la pupila se aparta del punto regular de la vista, y se oculta en parte con el párpado inferior. Los músculos de las mejillas se entuercen con demasia, y forman un ángulo á cada lado

de la nariz; la boca se abre y quedan manifiestos en general los músculos y las venas. Los cabellos se erizan y el color se pone pálido y líbido, especialmente en las narices, labios y orejas.





Ódio.

Es la aversion ó falta de tendencia hácia un objeto aunque no se manifieste por ningun esfuerzo. El *ódio* es la pasion opuesta al amor; y de consiguiente se espresará con palabras y gestos del todo diferentes ó contrarias á las de esta pasion. (V. lo que decimos hablando del amor, de la cólera, de la ira y de los zelos.)



uror.

No es fácil dar reglas acerca el modo como ha de conducirse el actor al espresar esta pasion extraordinaria. En los lances de *furor* es cuando el actor no debe observar medida alguna, ni guardar lugar determinado en la escena. Como se supone hallarse fuera de sí, sus movimientos deben ser continuos y mostrar una fuerza superior á todos los que le rodean y se hallan escentos de esta pasion. En sus miradas encendidas y penetrantes debe conocerse el descarrío de su imaginacion. Su voz unas veces debe ser llena y vigorosa, y otras sofocada; pero siempre sostenida por una extraordinaria fuerza de pecho.

Antes de pintar esta pasion debe tambien el actor investigar el origen del *furor*, que pueden ser varios, y cada uno de los

cuales tiene y ha de presentar un carácter y distintivo particular. El *furor* de que se halla poseido Orestes en la *Andromaca* es nacido de un amor desesperado; en *Electra* la pena de un delito; en *Herodes* el martirio de un esposo que ha hecho perecer á la que adoraba, y la vergüenza de una pasión despreciable; en *Oedipo* el horror de verse el objeto de la ira celestial, y un conjunto de todos los delitos sin haber podido evitarlos. Todas estas circunstancias debe tenerlas en consideracion el actor, á fin, de que el espectador conozca al través de los arrebatos del *furor* el carácter y la causa que lo producen. Por otra parte el furioso ó furiosa que en los transportes ó frenesí de esta pasión se arrancára los cabellos de un modo horroroso, que gesticulará con todo el rostro, que abullára hasta que todos los músculos se le hincháran sucesivamente, y se inflamáran sus ojos por la sangre estravasada, este furioso como decimos podria ser muy parecido á la naturaleza, pero no podria menos de disgustar en la imitacion; y asi el actor al representar esta y otras pasiones fuertes, debe

hacerlo con cierta moderacion y parsimonia, á fin de que al paso que resulte imitada la naturaleza, sea no mas que en aquello que tenga de menos horroroso.





Es producida la *ira* por la ofensa que nos hacen, y la misma escita en nosotros el deseo de venganza. Cuando la *ira* es duradera se transforma en ódio, y si no podemos vengarnos del que nos ha ofendido ó triunfa impunemente, nos conduce á la desesperacion, y á veces á la rabia, que es su último grado.

Se cree que lo que principalmente escita la *ira* no es tanto la ofensa que recibimos, como el desprecio de que suele ir acompañada, y que tan directa y fuertemente ataca nuestro delicado amor propio. Por esta razon nos resentimos tanto de un simple puntapie ó de una bofetada, siendo asi que el daño que se nos puede hacer es insignificante, sino por el desprecio que recae sobre nosotros y suele acompañar á estas acciones.

El hombre dominado de la *ira* experimenta un terrible trastorno, entregándose á las contorsiones mas violentas, y tomando posturas las mas extravagantes, por cuya razon decia Séneca hablando de este afecto, que no sabia si era mas detestable que feo. El actor al espresar en la escena esta pasion debe proceder con alguna circunspeccion, es decir, que no debe copiar con demasiada ecsactitud todos los transportes de esta pasion, y si solo aquellos rasgos que el espectador pueda ver sin un particular disgusto.

Como la venganza es la hija natural de la *ira*, el actor al espresarla manifestará en todos los movimientos, resolucion y ardimiento. Las actitudes de la *ira* son fuertes, se nota en todo su cuerpo una tension, particularmente en los pies y en las manos. Unas veces presenta los puños cerrados, y otras las manos abiertas, y su semblante toma todos aquellos gestos ridículos, ó mas bien horrorosos, que adquiere un hombre cuando teniendo su enemigo delante va á reñir con él á brazo partido. La accion mas natural, como observa Watelet, es acer-

carse al objeto que causa la *ira*, abalanzarse y dirigir la vista con intencion al enemigo, igualmente que los brazos uno despues de otro, con las manos cerradas si no tienen alguna arma con que amenazarle. Sus pasos tan pronto son vivos, tan pronto se para repentinamente, tiembla á veces su cuerpo, y golpea con los pies al suelo. Su voz unas veces es fuerte, otras apagada. Sus miradas vagas pero terribles anuncian la pasion que le domina. Algunas veces lágrimas ardientes bañan el rostro del iracundo; asi como una sonrisa horrible se asoma momentáneamente en sus labios.

Como de la *ira* á la desesperacion no hay mas que un grado, los mismos gestos y las mismas actitudes un poco mas cargadas sirven para espresar esta pasion. Distinguese no obstante esta en que cuando una fuerza superior como las cadenas ó las bayonetas se oponen á que el desesperado sacie su venganza, vuelve sus esfuerzos contra aquello mismo que le sujeta, aunque sean cosas inanimadas. Con el deseo de saciar su venganza acomete á fuerzas irresis-

tibles, se abalanza contra sus enemigos por superiores que sean, despreciando y aun burlándose de su número y de su poder, obrando en una palabra como un hombre fuera de sí, y que aborrece y detesta la vida: efecto de la rabia de que se halla poseido su corazón.

Otras de las señales exteriores de estos terribles efectos son, como dice Watelet, crispaturas de nervios, convulsiones, agitación, llanto, ahogos, lamentos, gritos y crujir de dientes. Las manos aprietan violentamente lo que encuentran, los ojos redondeados se abren y cierran con frecuencia, y se fijan otras veces sin movimiento; su rostro se pone pálido, y la nariz se eleva; la boca se abre y los dientes se aprietan: á todo esto siguen á veces las convulsiones, los desmayos y la misma muerte. Otras ocasiones de los esfuerzos que hace el alma, resulta la enagenación mental y el delirio, y á lo último el abatimiento y el trastorno de la razón causan ó conducen al desesperado á una especie de insensibilidad.



Melancolía. Tristeza.

El abatimiento ó la *melancolia* es un afecto débil y pasivo, es una relajacion total de las fuerzas, una resignacion muda y tranquila sin resistencia á la causa ni al sentimiento mismo del mal. La causa de este ó es superior ó no se puede rechazar; asi es que no se quiere, ó por mejor decir no se puede pensar en la venganza, porque el sentimiento del mal ya cansó nuestra resistencia y debilitó nuestras fuerzas, y por consiguiente perdió su violencia.

La insensibilidad es uno de los caracteres mas decididos de la *melancolia*. Cuando el mal que nos affige es de consideracion y superior á nuestras fuerzas, produce en nosotros la *tristeza*, de la cual se pasa al abatimiento, bien que este tránsito

se hace por gradaciones distintas segun sea la naturaleza del mal que nos entristece. La esposa que acaba de perder á su esposo, el amante que se ve para siempre separado de su querida, la madre á quien arrebataron su único hijo, experimentan en el primer momento ó grado una especie de atolondramiento ó confusion, efecto de la multitud de ideas que se van acumulando en su imaginacion las cuales llegan á embotar, digámoslo asi, la misma sensibilidad, sin embargo de lo vivo de la pena que les aflije, ó quizá tal vez por efecto de la misma intensidad de la pena. Menos confuso su espíritu en el segundo grado, se abandona ó se ve dominado por una especie de furor frenético, hasta que fatigada la naturaleza por los transportes de esta pasion, y convencido el paciente de la nulidad de sus deseos é inutilidad de sus esfuerzos cae en el abatimiento y en la *melancolia*.

Cuando esta es muy profunda se halla entregada á sus ideas sombrías, mira con indiferencia todo lo que le rodea, no cuida de las acciones ni de las palabras de otro, y no hay objeto alguno que le pue-

da obligar á levantar su vista fijada en la tierra. El principio de la inmovilidad é insensibilidad, que se manifiesta cuando la *melancolia* llegó al sumo grado, se anuncia ya desde el principio con una cierta frialdad. Todo se abate en el hombre triste. La cabeza débil cae del lado del corazon; todas las junturas de la espina dorsal, del cuello, de los brazos, de los dedos, de las rodillas están como relajadas. Cesa la agitacion lo mismo que los suspiros y las lágrimas. Las manos unas veces enlazadas, y otras abandonadas al movimiento de los brazos caen sin fuerza. Las mejillas están sin color, la voz apagada y los ojos dirigidos unas veces al cielo como implorando su proteccion, otras hácia el objeto que causa la *tristeza*, ó si está ausente hácia el parage por donde desaparecieron aquellos caros objetos, ó bien á la tierra hácia la que inclina todo el cuerpo, como lo notó Horacio. El movimiento de todos los músculos es lento, sin fuerza y sin vida; el paso es tan embarazoso como que parece trae grillos. Todas las espresiones de los demas sentimientos, y principalmente los

simpáticos pierden su viveza, cesa el deseo de agradar con el desprecio con que se miran los objetos inmediatos, y por la misma razon no se cuida del vestido ni de las otras cosas interesantes. Y si á esto se añade la palidez de las mejillas, la cabeza sostenida á la altura de la frente, los ojos abiertos en esta actitud por los dedos, el amor á la soledad, la boca abierta, la respiracion lenta y entrecortada de tiempo en tiempo con profundos suspiros, se podrá formar, como dice un Escritor, una imagen ecsacta de la *melancolía*.





Vergüenza.

La *vergüenza* es un afecto doloroso excitado en nosotros por la idea del menosprecio en que sabemos haber incurrido. Otras veces la *vergüenza* en el hombre es, el desprecio de sí mismo, que ocasiona la idea de su propia debilidad y sin razón. En ciertas ocasiones se mezcla el temor con la *vergüenza*; así como el odio y la mala voluntad con el desprecio. La *vergüenza* no va tampoco siempre acompañada del arrepentimiento como parece había de suceder. Puede un hombre avergonzarse sin arrepentirse, y esto sucede siempre que no ve en su propia imperfección más que una debilidad, cuya ausencia sería quizá mayor defecto, y de la que solo se siente que los demás tengan una idea demasiado clara y viva. Algunas veces la *vergüenza* se halla

muy inmediata al temor y por esta razon se indica con algunas de sus maneras características.

El accionado de la *vergüenza*, dice un Autor célebre, varia como el del desprecio, segun las diferentes circunstancias; asi es que unas veces nos hace huir, y otras nos para. La ninfa sorprendida en el baño, huye poco á poco con sus vestidos recogidos á la ribera para libertarse de las miradas indiscretas del sátiro curioso. Aquel á quien se acusa de un defecto moral, procura ocultar su flaqueza y destruir con su presencia la opinion poco favorable que de él se hubiese formado presentándose; y segun sea mas ó menos pública su falta, mas ó menos grande su imprudencia y disimulo, y su interlocutor mas ó menos indiferente ó respetable, manifiesta el deseo de precaver el juicio poco favorable que de él pueda formarse con toda suerte de movimientos confusos y excusas mal articuladas; y por medio de una actitud fria ó inmóvil, acompañada de un silencio triste y de una completa cobardía, confiesa que no puede libertarse de la afrenta merecida.

Muchas veces se observa que gentes de un espíritu limitado quedaron por su *vergüenza* viva y merecida inmóviles como estatuas sin poder ir atrás ni adelante. El sentimiento muy desagradable de su debilidad manifiesta, mantenido y aumentado á cada instante por la presencia del testigo, les hace desear una pronta separacion; pero al mismo tiempo les atormenta el temor de confesarse reos retirándose. Quisieran decir alguna cosa en su defensa sino temiesen agravar el mal, y añadir con excusas infundadas nuevos motivos al desprecio que les oprime. Esta irresolucion les sujeta en su actitud penosa y medio trastornada: conocen ellos muy bien el mal papel que hacen; pero despues de haber buscado en vano los medios de salir del lance, comienzan estirando alguna parte de su vestido, ó torciendo el sombrero que tienen en la mano. Mándeseles por ejemplo quitar de delante, y se verá como obedecen aun con repugnancia y poco á poco, y aun sin moverse aguardarán que se les eche del lugar que ocupan.

Esta obstinacion de no confesarse ni su-

jetarse al desprecio, dura tanto como el deseo de salir de esta situación penosa; y es mas renitente cuanto mas se descubre su propia debilidad y se manifiesta de un modo mas decidido, y es menos equívoca la opinion poco favorable que le resulta. Últimamente una cosa hay que es superior á las fuerzas del hombre entregado á la *vergüenza* por grande que sea el deseo de substraerse del desprecio. Este no puede mirar con franqueza á una persona, en cuyos ojos quiere leer el juicio que hace de él; y si conoce su debilidad, en este instante le mira al traves furtivamente, semejante á una espía tímida y dispuesta á la huida, que conoce el peligro que le amenaza si se le coje en el hecho, y que no tiene ni valor ni habilidad para libertarse.

El hombre vergonzoso no ignora que su rostro en general, y principalmente sus ojos espresan del modo mas seguro y menos equívoco el sentimiento interior que le agita; y como le importa ocultarlo, procura no presentar al observador hábil, testigos que puedan deponer contra él. En el instante en que se ha manifestado su debilidad fija

sus miradas á la tierra, y ya no tiene va-
 lor para levantar la vista hasta la de su
 adversario; porque por grande que sea esté
 desco es mayor aun el temor de descu-
 brirse enteramente, de modo que debe te-
 ner una repugnancia invencible de adquirir
 un conocimiento completo de los pensamien-
 tos y del juicio de su interlocutor, que
 con el accionado manifiesta su desprecio con
 la mayor certidumbre. Una muger fea y
coqueta teme menos hallar un espejo fiel,
 que el hombre dominado por la *vergüenza*
 los ojos en que aguarda ver impresos to-
 dos sus defectos de un modo tan ecsacto.
 Nada teme mas un hombre avergonzado
 que se le quieran observar sus miradas:
 baja y deja caer su rostro sobre el pecho;
 su cuello se dobla como si quisiera resis-
 tir á los esfuerzos que pudiera hacer para
 levantar su cabeza, y aparta sus ojos tí-
 midos ó los oculta detras de los párpados.
 Todas estas observaciones justifican la máx-
 ima de Aristóteles que «La *vergüenza* está
 en los ojos.» El color rojo de las meji-
 llas es otra espresion fisiológica de la *ver-
 güenza*.

Orgullo. Vanidad.

El *orgullo* es un sentimiento producido de la alta idea que forma el hombre de sí mismo acompañada del menosprecio de los demas. El orgulloso se abandona á los impulsos del amor propio; que abulta ó ecsagera sus buenas calidades, y muchas finge ó supone las que no hay; al paso que rebaja en cuanto puede el mérito de los otros. El hombre orgulloso es imprudente y necio: aspira á la estimacion, al aprecio y á las consideraciones de los otros; al paso que los ofende con su conducta, no acarreadose por lo comun sino su odio y su desprecio. El orgulloso no ve en todo mas que á sí mismo. Cree que sus semejantes no ecsisten sino para rendirle sus homenajes, sin estar obligado por su parte á mostrarles el menor reconocimiento: asi es que

el orgulloso es colérico, inquieto, irritable, todo lo cual denota la falta de un mérito real y verdadero.

El language del hombre orgulloso es fuerte y algo atrevido cuando habla de los demas; é hinchado, pomposo y altisonante cuando habla de sus bienes, de su nobleza y de sus prendas reales ó imaginarias. Escita por lo comun ó compromete, digámoslo así, á sus iguales ó inferiores á que le adulen ó ecsageren aquellas mismas calidades.

Su accionado presenta todos los caracteres de la superioridad y de la dominacion junto con la del desprecio. Algunas veces su cuerpo toma naturalmente aquella postura que cree mas propia para poder hacer ostentacion de sus gracias personales. Preséntase siempre con la cabeza erguida, el cuerpo muy estirado, como que quisiera ser mas alto de lo que realmente es, y dominar á todos los demas, por cuya razon se le ve algunas veces ponerse sobre las puntas de los pies.

Su semblante y su mirar es altanero y atrevido, y en ciertas ocasiones desdeñoso,

como si tuviera á menos detener su vista en aquellos objetos. Raras veces da muestras de aprobar las acciones ó modo de obrar de los otros, á no ser que se dirijan á dar pábulo á su *orgullo*. Se abstiene de manifestar su deferencia ó su estimacion hasta á aquellas cosas que su corazon naturalmente desea, paraque no se atribuya á una sombra de humillacion, que es lo que mas alarma al hombre orgulloso.

Sus brazos y todo su cuerpo se mueven con una cierta afectacion y tirantez de nervios, efecto de la especie de vigilancia en que vive, temiendo siempre con alguna palabra ó con algun gesto desmentir ó contradecir la pasion que desea fomentar. Vuelve el brazo derecho á la espalda, y deja caer el izquierdo, volviendo la palma de la mano hácia atras. A veces estiende una mano sobre el pecho, y con ella se da ciertos golpecitos suaves y pausados. Anda con pasos largos y fuertes; pero sin precipitacion y sin mirar nunca al suelo. Si el orgulloso quisiere ocultar una mano en su vestido, prefiere colocarla muy arriba del pecho, y si la otra queda libre la pone vuelta á

un lado sacando hácia adelante el codo.

Su cabeza está siempre un poco inclinada hácia atras, y muchas veces ladeada; la distancia de los pies vueltos hácia fuera es por lo comun muy grande, y si el uno de los pies sirve de apoyo al cuerpo, el otro sale muy afuera.

Cuando se trata de dignidad, de poder ó de otro mérito superior, entonces el hombre orgulloso mide con su altura corporal sus relaciones con los demas que están privados de estas ventajas. Levanta la cabeza con fiereza, con aire serio y pensativo, y todas sus actitudes indican la plenitud de sus ideas, y el alto concepto que tiene formado de sí mismo. Si se trata de nacimiento, de clase, de fortuna ó de otras ventajas estrañas ó insignificantes que no dan al hombre un conocimiento real de su propio mérito y cuyo goce depende del efecto que producen en los demas; entonces el exterior tranquilo del verdadero *orgullo* degenera en fausto y *vanidad*. Poco satisfecho de sí mismo se pavonea, el cuerpo descansa sobre sus piernas muy separadas una de otra, los brazos y las manos se agitan, y la cabeza

se dirige hácia atrás, moviéndose á veces con cierta afectacion á una y otra parte.

La *vanidad* no es mas que un *orgullo* fundado en ventajas que son inútiles para los demas. Asi es que la ostentacion, el fausto, la pompa y el ornato son las señales de una *vanidad* ridícula; cosas todas que manifiestan que aquel hombre se estima á sí mismo y quiere ser apreciado de los otros por meras exterioridades en nada interesantes á los demas hombres en general. En esto se funda el proverbio de que «la *vanidad* es la gloria de las pequeñas almas.»

Conocida la diferencia que hay entre el *orgullo* y la *vanidad*, será por demas que nos detengamos en dar reglas al poeta para hacer hablar al vanidoso, y al actor para representarlo.



Tranquilidad. Actividad.

Un hombre en el estado de *tranquilidad*, que en cierta manera podemos llamar inercia, impelido por alguna cosa á cambiar de estado ó á desplegar su *actividad* exterior, indicará antes que esta se manifieste, su intencion sobre el modo de desplegarla. Cuidará, por decirlo así, de cada tiempo separado de esta manifestacion progresiva hasta el fin. Tendrá las manos, los brazos, los pies, finalmente todo el cuerpo, prontos á obedecer á la primera señal del alma.

La actitud mas distante de la *actividad* para un cuerpo sentado, es apoyarle medio echado hácia atras, tener los brazos plegados, echar una rodilla sobre la otra, ó retirar los pies atras cruzando las piernas. El último tiempo de la actitud tran-

quila, y mas inmediato á la prócsima *actividad*, es enderezar el cuerpo, colocar en una postura mas recta los pies separados y afirmados en tierra, poner las manos separadas sobre las rodillas, y disponer con estos preparativos el cuerpo á que pueda levantarse y entrar inmediatamente en accion. Si el motivo de la accion se descubre sucesivamente, los preparativos seguirán la misma progresion: por ejemplo, las piernas cruzadas y los pies retirados atras se moverán hácia adelante, se separarán enteramente, y se pondrán en su lugar con firmeza; despues se desplegarán los brazos etc. Esto se verificará tambien aun cuando ningun objeto exterior provoque á la *actividad*, cuando se trate solo de considerar con atencion y reconocer un objeto, ó cuando de afuera nos vengán ideas nuevas é interesantes. Entonces se vuelve uno hácia el que habla, se acerca al objeto que interesa ecsaminar poniendo mas ó menos el cuerpo en un estado que anuncie la voluntad y disposicion de entrar en accion.

Estos movimientos, que verifica el cuerpo progresivamente siguiendo ú obedeciendo



á las varias sensaciones que va recibiendo el alma, debe conocerlos el actor; no *para* ejecutarlas con la misma ecsactitud y uniformidad que un recluta efectua las evoluciones y movimientos que se le enseñan, y cuyo interes y razon ignora; sino como un artista ó profesor inteligente que conoce la causa y el efecto que bien manejados pueden producir.



Admiración.

En los diseños de la *admiracion* por Le-Brun se observa que la boca y los ojos se abren, las cejas están algo levantadas, y los brazos algun tanto apartados del cuerpo, los cuales pasado el primer instante de la *admiracion* caen suavemente y se unen al cuerpo: este y las facciones del rostro están sin movimiento, á todo lo cual debe añadirse la dilatacion del pecho.

Algunas veces en la *admiracion* de lo sublime la cabeza está un poco caida atras, el ojo abierto, la vista levantada, la cara se endereza toda; bien que los pies, las manos y las facciones del rostro están quietas, y si se mueve alguna mano no se dirige hácia adelante sino arriba. Si admiramos fuerzas corporales extraordinarias, sucede entonces que un cierto movimiento in-

terior y de inquietud agita en nuestro cuerpo las fuerzas que son análogas; así es que movemos los brazos, apretamos los puños, y en una palabra, hacemos como que nos ensayáramos á poner en movimiento las mismas fuerzas que admiramos. (V. *Temor, Terror. Espanto, Asombro. Horror.*)



Alegria.

En el accionado que produce la *alegría* en un hombre placentero ó de un carácter predispuesto á recibir y á dejarse dominar de esta sensacion agradable, se advierte que su rostro está abierto y franco en todas sus partes: la frente unida y serena: los ojos elocuentes despiden el resplandor mas puro, y en la boca se notan unos ciertos rasgos de amabilidad. Los brazos y las manos están separadas del cuerpo; el paso es alegre, y la ligereza, la armonía y la gracia reinan en los movimientos de todos los músculos: en una palabra, todos los fenómenos de la *alegría* se presentan con señales amables, graciosas y bellas, y estos caracteres en tanto son mas hermosos, en cuanto sean mas agradables, mas graciosas y bellas las sensaciones que percibe el alma.

La *alegria* del orgulloso que ve el éxito de los grandes proyectos de su ambición, marchita su rostro, y solo conserva facilidad y soltura en los movimientos de todos los músculos; mas cuando ideas grandes elevadas ó vastas ocupan su alma se rebaja algun tanto el carácter de este sentimiento. Entonces se observará en él no tanto una gloria pura, cuanto una mezcla de *alegria* y de orgullo.

La *alegria* del amante, cuya alma se deleita en pensar y recordar ideas bellas, dulces y amables, se manifestará al contrario, bajo el carácter de una *alegria* franca y completa. Últimamente la espresion de la *alegria* tiene sus grados como el sentimiento, y los efectos de una *alegria* suma pueden producir y han producido los mismos funestos resultados que el dolor ó sentimiento mas intenso. Abrazando Chilon en Esparta á su hijo vencedor en los juegos olímpicos, quedó yerto en los brazos de su mismo hijo; al encontrar la sobrina de Leibnitz una cantidad considerable de dinero bajo la cama de su tío, murió instantáneamente.

Las acciones á que suele entregarse siempre el hombre dominado por la *alegría* son las que producen impresiones vivas en todos los sentidos, como por ejemplo la risa, el canto, las palmadas, el baile y un deseo de comunicarse á los demas á quienes procura interesar en su feliz suerte por medio de abrazos, de regalos, de protestas de amistad y de caricias. Estas se prodigan principalmente á todos aquellos de quienes se aguarda la mas viva é íntima simpatía por su particular inclinacion, por la conformidad de su situacion ó por la plena participacion de una suma felicidad. Si estas señales siguen en mayor incremento pierden entonces toda su gracia, y esto sucede en el momento en que la *alegría* es demasiado ruidosa, ó cuando degenera en una petulancia de muecas, y transforma los movimientos dulces y fáciles del cuerpo en cabriolas y en saltos de saltimbanqui.

Los hombres que se han espuesto á unos mismos peligros é infortunios se abrazan derramando lágrimas de *alegría* al verse libres del peligro.


Risa.

Todo el mundo sabe de que modo se rie, aunque no sepan todos moderar las carcajadas. Si el actor no tiene su rostro dispuesto á la *risa*, no conseguirá seguramente disponerlo. Ya observó Descartes que muchas personas tienen cuando lloran la misma fisonomía que otras cuando rien; así como las hay también que lloran del mismo modo que otras rien. Hay algunos hombres que no pueden mudar los gestos del rostro sin presentarnos el asqueroso aspecto que ofrece una boca abierta sin labio superior, porque este se contrae y no parece; y no es menos fastidiosa la de ojerosos viejos. Por esta razón los actores deben estudiar no solo los afectos de las pasiones, sino también los movimientos de su rostro para conocer cuales son las que al espre-

arlas les desfiguran su rostro, á fin de procurar enmendarlas, ó á abandonar el teatro si la naturaleza no les concedió una espresion verdadera y bella.

El grado de la *risa* involuntaria tiene su espresion particular, segun dice Watelet, especialmente cuando llega á una especie de convulsion, que entonces se inchan las venas, se levantan las manos cerrando los puños, y luego se llevan á las caderas y se apoyan en ellas. Los pies insisten fuertemente en el suelo para resistir mas bien el impulso de los músculos; la cabeza se eleva hácia la espalda; el pecho se levanta, y en fin, si continua mucho la *risa* se aproxima al dolor. En la *risa* desmesurada se elevan las cejas por el lado de las sienas, y se bajan por el opuesto; los ojos casi se cierran; pero se levantan un poco hácia los ángulos externos; por consiguiente las mejillas se encojen y se hinchan, las narices se abren, las lágrimas se asoman, efecto de la general contraccion, y el rostro se enciende y se anima mucho mas.

Ternura.

La *ternura* es la parte de la expresion que sin duda ecsije mas suavidad y finura. Es preciso tener cuidado de no emplearla fuera de tiempo, y no creer como algunos actores que cuando desempeñan un papel tierno están obligados á enternecer sin cesar, declamando siempre en un tono lloron ó sentimental. Si en semejante papel hay momentos de tranquilidad ó de alegría, porque raras veces acontece que siempre se haya de espresar un mismo sentimiento, seria ridículo á la verdad hacerlo en un tono lloron.

Cuando la situacion del personage que representa un actor obliga á tomar un tono compasivo, es menester averiguar y observar bien que especie de *ternura* es la que se debe pintar. La *ternura* de una madre por un hijo que idolatra, la de un

amante por su querida, la de un criado fiel por su amo, son todas diferentes, y tiene cada una su carácter distintivo y su modo particular de espresarse. Asi pues el actor debe tener un conocimiento delicado para saber distinguir esta diferencia de sentimientos, y conocer los varios modos de saber espresarlos, averiguando su causa y su origen. Unas veces puede nacer este enternecimiento de miedo por el objeto que se ama, á saber: ó de la inquietud de perderle, ó de la pena de verse separado de él, ó como otras veces sucede de la desesperacion de no poder agradarle, ó de la piedad ó compasion que puede escitar su triste situacion. Tambien puede ser producido el enternecimiento por los remordimientos de un amor ilegítimo, por la cólera de un esceso de confianza y por otras mil causas que deben buscarse para dar á la espresion el giro que segun aquellas les corresponda.

La *ternura*, en particular la que tiene por origen el amor, escluye toda especie de fuerza y violencia en la voz y en el accionado, la cual no solo le es contraria, sino que destruye el carácter dulce de esta pasion.

Devocion.

Cuando un hombre devoto se esfuerza para unirse intimamente con la Divinidad, pinta con su gesto y movimientos aquel recogimiento y separacion absoluta de las cosas terrestres, que siempre preceden á los primeros fervores de una alma devota. Dirige al cielo una mirada espresiva pero respetuosa. Baja la vista y la cabeza, anonadándose delante de la Divinidad que va á evocar. Junta sus manos y las recoge en la parte superior de su pecho; los codos se separan del cuerpo con la energía proporcionada á la fuerza y al fervor de la *devocion*; inclina algun tanto la cabeza á la parte del corazon, y la niña de los ojos dirigida al cielo se oculta debajo del párpado, no dejando apenas ver lo demas del globo del ojo. Tal fue la actitud respetuosa

que tomó una apreciable actriz al dirigir al cielo una devota plegaria en una comedia moderna, y con ella consiguió no solo espresar á la perfeccion su papel, sino comunicar á los espectadores aquel respeto ó veneracion que infunde una persona que abstraída de todo objeto mundano, solo piensa y habla con la Divinidad.





Sufrimiento.

El *sufrimiento* es un afecto inquieto y activo que se manifiesta con la tension de los músculos. Es una lucha interior del alma con la sensacion dolorosa, y un esfuerzo para vencerla y libertarse de ella.

Los gestos y los movimientos del *sufrimiento* descubren la inquietud y el combate interior del alma con el sentimiento doloroso del mal. El hombre que sufre no está abatido como el melancólico. Oprimido experimenta angustias: los ángulos de las cejas se levantan hasta en medio de la frente arrugada, y como que se van á unir con el cerebro turbado y agitado con una fuerte tension. Todos los músculos de la cabeza están en movimiento, los ojos están llenos de fuego; pero este fuego es vago y vacilante; el pecho se levanta rápidamente

y con violencia, el paso es apresurado y pesado, y todo el cuerpo se estira y se contorna como si hubiese de sufrir un asalto general. La cabeza caída detras se vuelve de un lado como suplicando al cielo, las espaldas se levantan con una violenta contraccion, y todos los músculos de los brazos y de los pies se embaran. Las manos cerradas con fuerza se abren y muchas veces se vuelven separándose de delante del cuerpo, ó están pendientes hácia la tierra con los dedos enlazados estrechamente.

Cuando las lágrimas inundan el rostro, se ve que no son lágrimas llenas las que vierten los ojos del hombre que sufre ó no pudo saciar su cólera; tampoco son taciturnas como las de la melancolía, que caen por sí mismas de los vasos llenos y relajados; y si un torrente que rompe con fuerza de las glándulas lacrimales por una emosion visible de toda la máquina y por las convulsiones de todos los músculos del rostro.

Como el *sufrimiento* es tan activo ó inquieto por su naturaleza, es fácil conocer que el hombre que sufre en sus ataques medianamente fuertes, debe entregarse á to-

dos los movimientos indeterminados, y que agitándose hácia todas partes unas veces tomará direcciones irregulares, y otras atormentado por una congoja secreta errará sin saber á donde. El individuo que sufre se parece á un enfermo, que experimentando inquietudes en todas las situaciones, siempre espera hallar otra mas cómoda; pero que volviéndose de un lado y otro la busca siempre sin hallarla jamas.

Cuando el *sufrimiento* llega á ser desesperacion, entonces estos movimientos irregulares causados por una congoja interior vienen á ser violentos, y en este estado se entrega á los mayores transportes y *escesos*.



Agonia. Muerte.

Hablando un Escritor alemán de lo que conviene que el actor aproveche todas las ocasiones que se le presenten de observar la naturaleza, dice lo siguiente: «Si la actriz que mereció la aprobacion de Lessing (*) jamas se hubiese hallado al lado de la cama de un moribundo, hubiera quizas perdido su accion uno de los gestos mas finos que espresó en la representacion del papel de Sara Sampson. «He aqui la descripcion que hizo este ingenioso Autor: «se ha observado, dice, que las personas agonizantes acostumbran pellizcar y estirar suavemente con la punta de los dedos sus vestidos ó los cobertores de su cama. Nuestra

(*) Habla de una actriz alemana.

actriz se valió con muchísima felicidad de esta observacion. En el momento en que se supouia que su alma iba á abandonar el cuerpo, manifestó de repente y solo en los dedos de su brazo tendido un espasmo muy ligero; pellizcó sus sábanas, y al instante dejó caer su brazo: última centella de la luz que se apaga, último rayo de un sol que está para ponerse.»

Sin embargo, el actor no debe olvidar en estos lauces tremendos la regla recomendada por todos los autores, á saber: que el desfallecimiento y las *agonias* de la *muer-te* no deben espresarse en la escena con todo el horror que lo hace la naturaleza. En el último instante es cuando el actor ha de ceñirse á movimientos suaves, como por ejemplo, á dejar caer la cabeza, que mas bien indica un hombre acosado de sueño que luchando con la *muer-te*, y á fingir una voz interrumpida, sin detenerse en figurar con demasiada naturalidad los síntomas fastidiosos ú horribles de la *agonia*.

Conclusion.

Á mas de las pasiones ó afectos, de los cuales acabamos de hablar, que tienen caracteres propios é individuales para expresarse y que los distinguen de los demas, hay otros afectos que no tienen un carácter ni un accionado determinado para darlos á entender. Estos sentimientos ó afectos solo pueden indicarse ó por medio de gestos ó accionados propios de otras pasiones, ó por otros mixtos que participan de los caracteres de dos ó mas afectos. La gratitud, por ejemplo, no puede expresarse sea cual fuere el motivo que determina á un corazon reconocido á manifestarla, sino ó simplemente como amor ó como veneracion, ó bien adaptando un modo intermedio que participe de ambos sentimientos. No podrá indicarse la compasion sino con el accionado

compuesto de la espresion de la bondad y del sufrimiento. La envidia no puede distinguirse del sufrimiento y del ódio mas que por el deseo accesorio de ocultarse á la vista de todos, y por la mirada inclinada y furtiva de la venganza, que suele acompañar siempre á esta pasion baja y despreciable. Se manifestará la sospecha, añadiendo á la espresion del enfado secreto, la mirada disimulada é inquieta de la curiosidad, y prestando con duda el oido á todas las conversaciones en que se cree poder hacer algunos descubrimientos. La clemencia no puede espresarse sino cuando la amabilidad de la bondad está templada con lo frio del orgullo. La alegría maligna de la desgracia agena, por su naturaleza ya es la del ódio, y no podrá manifestarse de otro modo sino con la espresion de esta pasion. La esperanza, por ejemplo, que no ve la felicidad sino en lo venidero, y que por consiguiente, jamás está libre de temor, no podrá por la misma razon pintarse en las facciones del rostro, sino por medio de la espresion del deseo con una mezcla de alegría y de temor. Si recorremos otros afec-

tos con las diferencias que indicó Watelet, hallaremos que sus denominaciones indican tambien ó solo sentimientos mixtos como los anteriores, ó tan semejantes con otros que la vista no observa las modificaciones estereiores que hace el cuerpo al percibir las, y que por consiguiente el actor para representarlos ha de recurrir á ellos.

F. I. N.

ÍNDICE ALFABÉTICO

DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE TRATADO.

<i>Advertencia.</i>	Pág.	9
<i>Accionado</i> [Del].		84
<i>Amor.</i>		126
<i>Asombro.</i>		146
<i>Actividad.</i>		174
<i>Admiracion.</i>		177
<i>Afectos</i> [De los].		121
<i>Alegria.</i>		179
<i>Agonia.</i>		191
<i>Cardcter</i> [Del].		109
<i>Conveniencias teatrales.</i>		117
<i>Cólera.</i>		142
<i>Conclusion.</i>		193
<i>Declamacion de los antiguos.</i>		20
<i>Declamacion moderna.</i>		42
<i>Declamacion</i> [Principios de].		57
<i>Desconfianza.</i>		132
<i>Desprecio.</i>		134
<i>Devocion.</i>		186
<i>Escena</i> [De la].		29
<i>Estimacion.</i>		126
<i>Espanto.</i>		146
<i>Figuron.</i>		112

<i>Furor.</i>	155
<i>Horror.</i>	146
<i>Introduccion.</i>	15
<i>Ira.</i>	156
<i>Magestad.</i>	114
<i>Melancolia.</i>	160
<i>Muerte.</i>	191
<i>Nobleza.</i>	114
<i>Orgullo.</i>	169
<i>Ódio.</i>	152
<i>Pasiones [De las].</i>	121
<i>Risa.</i>	182
<i>Rostro [Del].</i>	95
<i>Respeto.</i>	126
<i>Semblante [Del].</i>	95
<i>Sufrimiento.</i>	188
<i>Trages [De los].</i>	69
<i>Temor.</i>	146
<i>Terror.</i>	146
<i>Tristeza.</i>	160
<i>Tranquilidad.</i>	174
<i>Ternura.</i>	184
<i>Veneracion.</i>	126
<i>Voz [De la].</i>	102
<i>Vergüenza.</i>	164
<i>Vanidad.</i>	169
<i>Zelos.</i>	138





50772 (2002)

AL anunciar este TRATADO DE DECLAMACION creemos bastará reproducir algunas de las palabras del dictámen del ilustrado escritor á quien se encargó su censura. Calificólo de *escelente y digno de un naturalista y de un perfecto observador: en el cual continuó, se espresan con una ecsactitud suma los varios modos con que se manifiestan los afectos y las pasiones humanas.* Asi pues solo añadiremos que este tratado escrito adrede para los actores, es tambien de conocida utilidad á los profesores de las bellas artes para dar á sus figuras inertes el carácter propio de la pasion ó afecto que hayan de espresar, y conveniente al mismo tiempo á los aficionados á los espectáculos dramáticos á fin de que puedan juzgar con mas conocimiento y hablar con mayor fundamento del buen ó mal desempeño de los actores.

*Véndese á rs. vn. en la librería
de*

11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

A T E N E U B A R C E L O N È S C D E F G H

BIBLIOTECA

Reg. 56782

Sign. 60 6071

I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z



Biblioteca Ateneu Barcelonès



1006446953



