

vicisitudes que la pintura, que la escultura, que la filosofía, que la política, pasando, á fines del siglo décimo-octavo, de la melodía sensual al severo clasicismo (elemento drámatico); luego, desde mil ochocientos quince, del clasicismo al fogoso romanticismo (elemento melódico), de donde tomará el camino del realismo, según veremos en el siguiente volumen. Nueva y brillante comprobación de que las transformaciones sociales son orgánicas, efectuándose por virtud de un principio director, de una idea, que se corre por todas las partes del cuerpo social y las pone en movimiento, ya repentina y violentamente, *revolución*, ya paulatina y suavemente, *evolución*.

Réstanos hablar de otro bello arte, la declamación, que en el período que historiamos efectuó notabilísimos adelantos. En el decenio de mil setecientos treinta á mil setecientos cuarenta, empezaron los actores franceses á dar una entonación especial á los pasajes principales, recitando todo lo demás muy deprisa y á la ligera: De la Dumesnil, actriz muy celebrada, decíase que reservaba toda su fuerza para ciertos momentos. Todo el afán de los actores era hacerse notar del público por rasgos geniales. Clairon, rival de Dumesnil, pasaba bruscamente de un punto á otro, levantaba de súbito la voz y apelaba á todo género de recursos ingeniosos y raros para llamar la atención.

El gran actor del teatro clásico francés en el siglo décimo-octavo fué Lecaín, muerto en mil setecientos setenta y ocho, el cual sin abandonar del todo las reglas tradicionales, trabajó por dar más naturalidad y sencillez á la parte mímica. Aufresne se aplicó á simplificar la declamación, pero sucumbió á la rutina imperante y se fué á Alemania, donde Goethe, que le vió trabajar en Strasburgo, se admiró de la noble sencillez de su estilo. «Es un artista práctico, dijo, de los pocos que saben transformar lo artificioso en natural y lo natural en arte.»

En la *Comedia francesa* gozaban los actores de gran libertad y podían lucir sus dotes, merced al sentido naturalista del pueblo francés y á la elegancia de las costumbres sociales. Tampoco dominaba en ella la dignidad solemne y rutinaria de la tragedia clásica, y aunque ciertas leyes de pronunciación vedaban expresar los sentimientos con entera verdad, llevóse, sin embargo, la parte mímica á un altogrado de perfección. Sobresalieron en este género Preville y Molé, el primero este último que representó el papel de Al-maviva en las *Bodas de Figaro*, y entre las actrices, Contat y Veitris.

Abrióse una nueva era en el teatro francés con la aparición de Francisco José Talma, nacido en mil setecientos sesenta y tres y muerto en mil ochocientos veintiséis. Talma substituyó el ridículo traje que en el teatro pasaba por romano con otro más adecuado, y acabó con las declamaciones exageradamente patéticas y las mímicas rebuscadas. Su tema era ser natural y verdadero, ser artista sin menoscabo de la dignidad. No esquivaba las posiciones estatuarias, los movimientos distinguidos, y sabía vestir el traje antiguo con refinamiento cuando las circunstancias lo requerían; pero subordinaba todas estas exte-

rioridades al espíritu del personaje que representaba. Su fisonomía era noble, simpática y movable, expresivos sus ojos, armonioso y varonil el timbre de su voz. Profundo conocedor del corazón humano, penetraba en el espíritu de los personajes creados por los poetas y les dotaba de un alma si no la tenían. No representaba como simple actor, sino que se confundía con los héroes, y así podía, como verdadero creador, realzar sus papeles con toques delicadísimos, que constituían uno de sus timbres de gloria. En algunas escenas fué inimitable, como aquella en que Edipo espera á Forbas, que ha de volver de Corinto. Cuando Forbas llega y solicita hablar con Edipo á solas, los predecesores de Talma volvíanse hacia su séquito y le indicaban con movimiento majestuoso que se retirase al fondo de la escena. Talma no hacía eso; entendiendo que este era el momento en que todos los presentimientos lúgubres del héroe que representaba se iban á realizar, quedábase como clavado en el suelo, fijaba su escrutadora mirada en el semblante del mensajero é indicaba con mano temblorosa á los que le rodeaban que se alejasen; y al oír las tristes nuevas que le traía Forbas, como si las fuerzas le faltasen, maldecía de su estrella con voz débil y entrecortada.

Todas las noticias que se nos han transmitido acerca del método de Talma convienen en que estudiaba, comprendía y representaba sus personajes cumplidamente, hasta en sus pequeñeces y repliegues más recónditos, sin incurrir en la menor exageración, y conservando, aun en las más fuertes explosiones de la pasión, una noble proporción y medida. En los papeles de Macbeth, Otelo y Hamlet fué incomparable, al decir de sus contemporáneos. Habíase suprimido en los arreglos de los dramas *Macbeth* y *Hamlet* para el teatro francés, la aparición de las brujas en el primero y del espectro del padre de Hamlet en el segundo, siendo menester que su presencia se reflejase y leyese en la mímica del actor, lo que lograba Talma tan perfectamente que los espectadores se conmovían hasta estremecerse. No era menos hábil en el monólogo *Ser ó no ser*, que recitaba casi inmóvil, absorta el alma y significando sólo por algún movimiento como maquina de la cabeza y de los ojos que la vida circulaba aún en su cuerpo.

Uno de los inventos de Talma fué el de *transportar*, es decir, bajar de repente á la manera del cantor, su papel uno ó dos tonos, dar dos ó tres veces menos voz, con lo que el efecto producido era menos fuerte, pero no menos completo en su medida. Apelaba á este recurso cuando se sentía fatigado. Nada perdía con ello la representación, porque la grandeza de la dición no reside en el brillo ó en la intensidad del sonido, resulta de las vibraciones del alma, cuyo eco es la voz, y siendo esto así, basta con poner en las palabras el sonido preciso para que lleven al oído del que escucha los sentimientos del que habla.

Trabajó con Talma la señorita Mars (de mil setecientos setenta y ocho á mil ochocientos cuarenta y siete), que reunía en conjunto admirable todas las disposiciones características de la mujer parisina. En la conversación no tenía rival, lo que, junto al maravi-

lloso timbre y movilidad de su voz, le daba rara aptitud para las comedias de primer orden. La gracia y el acierto con que movía la mano para auxiliar la palabra encantaban. De inteligencia viva y penetrante, sabía distinguir los pasajes que requerían un estudio especial. Los críticos de su tiempo elogian á una la perfección igualmente artística y concienzuda con que desempeñaba todos sus papeles.

También en la declamación se reflejaron las dos direcciones neo-clásica y romántica, tendiendo á predominar esta última desde mil ochocientos veinte. Pero el gusto se volvió en este tiempo hacia la comedia y la zarzuela, que tuvieron multitud de actores y actrices excelentes. Alcanzó gran fama entre las mujeres Virginia Dejacet, por su genio retórico, despejado y chistoso, por su buen corazón, su gracia chispeante y su incomparable talento para representar el tipo de la *grisette*, tan popular en Francia, y los papeles de muchachos y adolescentes.

El Teatro francés, cuyo público disminuía por la creciente afición de la ópera, zarzuela, comedia de gr un aparato y bailes pantomímicos, recobró su esplendor merced á dos verdaderos genios. Samson y Raquel. Samson fué un maestro consumado. A su juicio, el arte del teatro y el arte de la dicción son una misma cosa. Extraño é indiferente á la ciencia moderna del aparato escénico, se burlaba suavemente de la importancia tal vez excesiva que se le da. Cuando llegaba al ensayo. «¿Dónde me he de poner? preguntaba al autor. ¿A la derecha? muy bien. Si mañana prefiere usted que me ponga á la izquierda me lo dice, porque á mí me es enteramente igual.» Para ser maestro dramático se requiere, como dice Legouvé, una individualidad poderosa y el respeto profundo á las demás individualidades, el dón de autoridad que impone, y aunque se impone, al par que la aversión á la obediencia ciega, á la imitación maquinal. Cuando Ingres decía á sus alumnos al pasar por delante de los lienzos de Rubens: «Saluden, señores, pero no miren», tendía á hacer de sus discípulos otros tantos reflejos de su persona, siendo así que el fin supremo del verdadero maestro es formar alumnos que, á pesar de haberse nutrido en sus preceptos, no se parezcan á él ni se parezcan ellos entre sí. En esto consiste la gran gloria de Samson. Todos los grandes talentos que en el siguiente periodo ilustraron la escena francesa fueron alumnos suyos, y entre tantos, no hubo uno solo que no fuese diferente de todos sus condiscípulos, sin que ninguno dejase de llevar, sin embargo, el fuerte sello de su escuela.

Pero la mayor gloria de Samson fué el haber sido maestro de la judía Raquel Félix, que, después de haber ido cantando con su hermana por las calles y en los cafés de París recogiendo las limosnas que el público caritativo les echaba, se presentó un día, á los diez y seis años de edad, en casa de Samson, inculta aún, sin educación, sin instrucción, hasta sin ortografía, y no llevando á su maestro otra cosa que su instinto y su entusiasmo. La entrevista fué curiosa. Habíase estudiado Raquel la gran escena de Erifila, y se

la recitó á Samson con acento tan enérgico que el maestro se estremeció y la dijo: «¿Quién te ha sugerido, hija mía, la idea de dar á Erifila ese tono de amargura y de furor reconcentrado?—Muy sencillo, señor: Erifila ama á Aquiles, y descubre que Aquiles ama á Ifigenia, porque la hace rabiarse.» El maestro, sonriéndose, la dijo: «Muy bien, sólo que rabiarse es un poco vulgar..... Las princesas trágicas no rabian.—¡Sí, comprendo! Se enfurecen.—No, tampoco se enfurecen..... Enfurecerse es también una palabra.....» Luego, interrumpiéndose: «Esto me proporciona ocasión de darte una lección excelente. Atiende bien.—Atiendo, señor.»—Y apoyando la barba en la mano, como tenía por costumbre, clavó sus dos ojos penetrantes en los ojos de su maestro. «Mira, hija mía, para representar bien la tragedia se necesitan dos cosas, verdad y grandeza, porque en Corneille y en Racine todo es juntamente verdadero y grande; por tanto, cuando tengas un sentimiento enérgico ó tierno que expresar, conviene empezar por hacer lo que has hecho con Erifila, esto es, traducir á lenguaje un poco vulgar, al lenguaje de niña, esos versos de tragedia á fin de darles un acento verdadero; luego, hallado el acento, elévalo, sin modificarlo, hasta la dignidad trágica, envolviéndolo en una nota armoniosa, y así tendrás la verdad del tono y la belleza del sonido. ¿Comprendes hija mía?—No del todo, señor, pero comprenderé á la tarde, á la noche..... volviendo á pensar en ello.....» Tal era la alumna á los diez y seis años, en su docilidad candorosa y apasionada.

Dos años después de esta escena, en mil ochocientos treinta y ocho, se presentaba Raquel en las tablas del teatro más clásico y ante el público más selecto de Francia siendo su primera salida un triunfo y una serie de triunfos toda su carrera. Para los franceses, Raquel ha sido la artista más grande que ha producido el mundo: poetizada por la memoria, que embellece todo lo que lementa, y por la imaginación, que agiganta todo lo que sueña, la señorita Raquel se cierne, en el dominio del arte, más que como una trágica, como la imagen misma de la tragedia. Los críticos ingleses y alemanes reducen su gloria á las heroínas antiguas de los autores franceses, Corneille, Voltaire, Racine, en cuyos papeles arrebatada con fuerza irresistible, expresando los sentimientos de la heroína con su poderosa voz, con sus expresivos ojos, con su abrasadora mirada, con sus movimientos plásticos perfectos. Legouvé nos cuenta una escena conmovedora, con motivo de ensayarse el quinto acto de *Adriana Lecouvreur*. «Bajamos, dice, al escenario, sin gas, sin candilejas; por toda luz, el pequeño quinqué tradicional, junto al hueco del consueta; por espectadores, el bombero de guardia, durmiendo en una silla entre dos bastidores, y yo, sentado en la orquesta. Desde el principio, me llegó al alma el acento de la señorita Raquel; nunca la había visto tan verdadera, tan sencilla, tan poderosamente trágica; los reflejos del pequeño quinqué humeante vertían sobre su rostro livideces espantosas, y el vacío del salón prestaba á su voz una sonoridad extraña: todo era tenebroso. Terminado el acto, le dije: «Amiga mía, ha representado usted este quinto acto como no volverá á represen-

tarlo jamás en su vida.—Lo creo, respondió, y ¿sabe usted por qué?—Lo sé. Porque no había nadie para aplaudirla, porque no ha pensado en causar efecto.....—No es eso todo. Se ha producido en mí un fenómeno mucho más raro; no he llorado por Adriana, he llorado por mí. No sé qué voz me ha dicho de pronto que yo moriré joven como ella; me ha parecido hallarme en mi propia habitación, en mi hora postrera, que asistía á mi propia muerte..... y cuando á esta frase: «¡Adiós, triunfos del teatro! ¡Adiós, embriagueces de un arte que tanto amé!.....», usted me ha visto derramar copiosas lágrimas, es porque pensé con desesperación que el tiempo se llevará todo rastro de lo que haya sido mi talento, y que en breve no quedará nada de la que fué Raquel.» De poco se engañaba la pobre. Unos años después, en mil ochocientos cincuenta y ocho, moría como su hermana Rebeca y de la misma enfermedad, en una aldea del Mediodía de Francia, en Cannet.

Ni en Alemania ni en Inglaterra, llegó el arte escénico al grado de perfección que en Francia. El primero que en Alemania trabajó por sacar el teatro de la postración en que yacía fué Eckhof (de mil setecientos veinte á mil setecientos setenta y ocho), que no desaprovechó ocasión de imbuir en los comediantes la idea de que su oficio era un arte. Realista, de inteligencia sagaz y tacto exquisito, hizo guerra á muerte á la declamación hueca y á las gesticulaciones teatrales. En el mismo sentido trabajó Schoeder (de mil setecientos cuarenta y cuatro á mil ochocientos diez y seis), que contrajo el mérito de introducir en el teatro alemán los dramas de Shakespeare. Para Schroeder, lo primero era la verdad del carácter; lo segundo, la belleza plástica, tanto en la dicción como en los gestos. Mas ¿cómo imbuir estas enseñanzas en los actores del tiempo, groseros y soeces como ellos sólo?

El teatro de Weimar fué cuna del neo-clasicismo, en cuyo espíritu escribió Goethe, en mil ochocientos tres, sus *Reglas para los actores*, conforme al principio de Winkelman: «reposo en la pasión», unido á la belleza y al carácter. Preceptuaba Goethe que la dicción y el aspecto externo del actor se revistiesen de una dignidad severa é ideal; que la interpretación no tendiese á deslumbrar con la servil imitación de la realidad, sino con la elevación de ésta á la región de la belleza; que el actor conservase, aun en las escenas de mayor pasión, la calma armoniosa. Opuestos al naturalismo é incompatibles á la vez entre sí, estos preceptos del arte escénico condujeron á una mímica extravagante y á una declamación hueca y ampulosa. Entre los pocos artistas que lograron aplicar con alguna fortuna las reglas idealistas de Goethe, descuellan Sofia Schroeder (de mil setecientos ochenta y uno á mil ochocientos sesenta y ocho), y Fernando Esslair (de mil setecientos setenta y dos á mil ochocientos cuarenta).

Al tiempo que la escuela idealista en el Sur y dentro de Alemania, perfeccionábase en el Norte la realista de Eckhof y Schroeder, siendo su representante más notable Iffland (de mil setecientos cuarenta y nueve á mil ochocientos quince), habilísimo en la comedia, á

cuyos personajes se adaptaba con rara perfección, tanto en el lenguaje como en los gestos y aspecto exterior. Sus muchos imitadores, aferrándose especialmente á los detalles mímicos que habían dado más fama á su maestro, lo desnaturalizaron, transformándolos en ridícula caricatura.

Se separa por completo de los anteriores, ocupando lugar aparte, Luis Devrient, que nació y murió en Berlín de mil setecientos ochenta y siete á mil ochocientos treinta y dos, de voz áspera, cuerpo delgado, dicción nada agradable y que sólo cuando representaba caracteres extraordinarios, siniestros y monstruosos, horrorizaba al auditorio con su naturalidad infernal. En la parte plástica, ó sea en lo tocante al arte de las actitudes, fué maestra Enriqueta Hendel Schütz, que embriagaba al público expresando, por los medios más sencillos de actitud y mímica, desde los sentimientos más dulces hasta los más feroces.

Por estos pasos formáronse en Alemania tres escuelas ó sistemas, á saber: la idealista, preconizada por Goethe y Schiller y que no pasó nunca de una mímica convencional, sin sentido, y una declamación sin vida ni expresión; la realista, introducida por Iffland, que degeneró en sus imitadores; la romántica, cuyo representante fué Esslair hasta mil ochocientos cuarenta, propensa, por su sentimentalismo y falta de carácter, á excesos y extravíos. Los grandes actores, desde mil ochocientos veinticinco, fueron Seydelmann, en Berlín; Laroche, Anschuetz, Loewe y Fichtner, del teatro imperial de Viena; Gustavo Emilio Devrient, hermano del anterior, y Eduart, educados en Dusseldorf, y entre las actrices, Haizinger y Julia Rettich.

En Inglaterra, el gran reformador del teatro fué David Garrick (de mil setecientos veintiséis á mil setecientos setenta y nueve), que resucitó á Shakespeare y fundó el estudio de los caracteres creados por el príncipe de los dramaturgos. Distinguióse especialmente en el papel de Hamlet, y sobre todo en la escena del espectro. «En el instante de ver el espectro, dice el alemán Lichtemberg, Garrick retrocede dos ó tres pasos, cae de rodillas, rodando su sombrero por el suelo, y con los brazos extendidos casi horizontalmente, las manos abiertas, los dedos separados y la boca entreabierta, queda unos segundos inmóvil, yerto, la vista fija en la aparición, hasta que su lengua puede articular trabajosamente algunas palabras. Entonces, los amigos le instan á no seguir al espectro; pero Garrick se desprende de ellos, desenvaina la espada y sigue al espectro que le llama». Trabajó Garrick en poner la mímica en consonancia con el carácter del personaje, como hizo Talma en Francia; combatió en la tragedia la dicción afectada y desterró de la comedia la exageración y la caricatura.

Sus principales continuadores fueron Felipe Kemble (de mil setecientos cincuenta y siete á mil ochocientos veintitrés) y Eduardo Kean (de mil setecientos ochenta y siete á mil ochocientos treinta y tres). Kemble se lucía principalmente en la representación de