

IDAD A
CCIÓN G

ESTOS

CURSO
DE
EXCELENCIA

PN4111

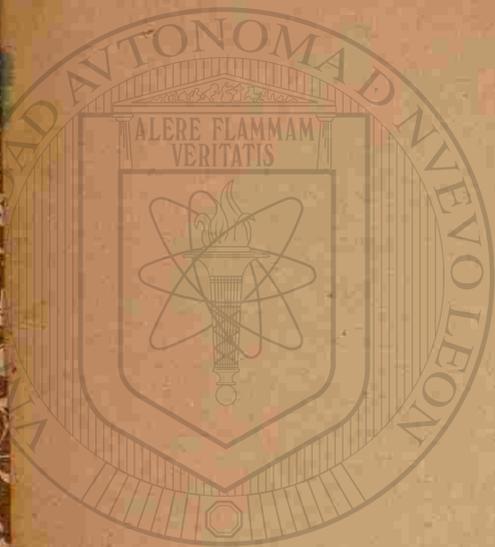
.332

1965

CA



1080005159



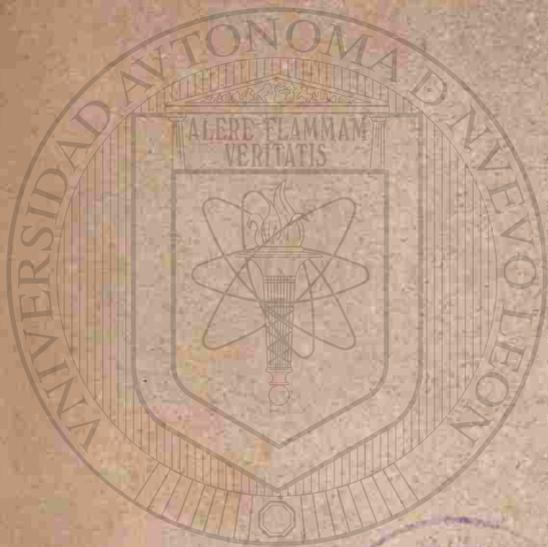
CURSO DE DECLAMACION.

U A N L

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





Espejo

CURSO DE DECLAMACION

6

ARTE DRAMÁTICO.

APROBADO POR S. M. PARA LA ENSEÑANZA DEL REAL CONSERVATORIO
DE MÚSICA Y DECLAMACION DE MADRID

POR EL

D. D. V. Joaquín Bastús,

IRENIO TESPANO

entre los Arcades de Roma.

Autor de varias obras literarias,
Miembro de muchas de las principales Corporaciones científicas de
Europa, Comendador de la Real Orden de
Isabel la Católica, etc.

U A N L

Tercera edicion

NOTABLEMENTE MEJORADA.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS BARCELONA:

IMPRENTA Y LIBRERIA DE SALVADOR MANERO,

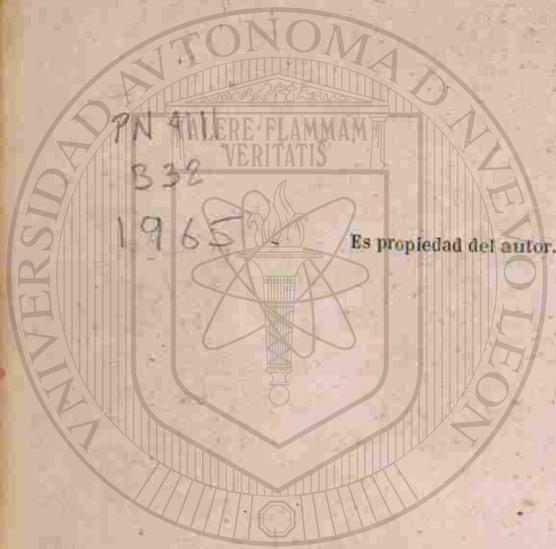
Rambla de Sta. Mónica, núm. 2, frente á Correos.

1865.

61 años
Quinta 27 de 1926

808.5
B327c

el 13 enero 79



5159

EL EDITOR DE LA TERCERA EDICIÓN
DEL
CURSO DE DECLAMACION,
AL PÚBLICO,

Aunque la sola circunstancia de verificarse la *tercera edición* de una obra dice mucho á favor de ella, el *Curso de Declamacion* del D. D. V. Joaquin Bastús estaba juzgado y aquilatado su mérito desde la primera y particularmente segunda edición por distinguidos literatos, por eminentes actores y por corporaciones muy competentes en la materia, nacionales y extranjeras y que valieron al autor distinciones muy honoríficas, algunas de las cuales van continuadas en justificación.

Y sin duda que por estas circunstancias y por el favorable dictámen que de la obra del Sr. Bastús espusieron los profesores de esta enseñanza en el Real Conservatorio de Música y de Declamacion de Madrid, se sirvió S. M. la Reina mandar por Real orden de 13 de abril de 1847 que el *Curso de Declamacion* del señor D. V. Joaquin Bastús se adoptara como libro de texto para la enseñanza de los alumnos del mencionado Real Conservatorio.

JUSTIFICATIVOS.

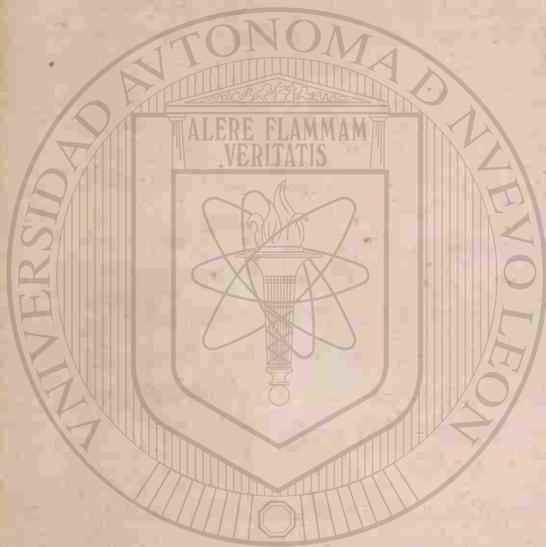
(1) Cuando se presentó por primera vez á la previa censura, que entonces regia, el *Curso ó tratado de Declamacion* del Sr. D. V. Joaquin Bastis, el Censor que fué el R. P. L. F. Francisco Aragonés religioso franciscano, conocido por *El filósofo arrinconado*, título que se daba en sus escritos, puso el siguiente original dictámen dirigido al Señor Juez de Imprenta.

«Muy Iltre. Sr.: Cuando ví el título de esa obrita *Tratado de Declamacion ó Arte dramático*, me dió alguna mala espina. Pero empezando á leer, continuando y concluyendo su lectura, he visto otra cosa Señor. Y he de confesar, como confieso que es una obrita excelente, con que se manifiestan los afectos y las pasiones humanas. Es digna de un naturalista y de un perfecto observador.

«Juzgo que merece el permiso de V. S. para que se imprima y publique, especialmente no hallándose en ella, como no se halla, cosa alguna contraria ni á la Religion, ni al Estado, ni á las buenas costumbres. Este, señor, es mi dictámen: salvo etc.—Queda siempre rendido á la disposicion de V. S. su mas atento y seguro servidor que B. á V. S. L. M.—*Fray Francisco Aragonés*.—San Francisco de Barcelona, Octubre 25 de 1832.—M. I. S. Regente de la real Audiencia de Cataluña, etc.»

Por separado y con la misma fecha escribió privadamente el Censor al Escribano del Juzgado de Imprenta pidiéndole le remitiera luego de impreso un ejemplar de dicha obrita porque *veía en ella cosas muy lindas*.

(2) El Director del Real Conservatorio de Música y Declamacion de la Corte con fecha 12 de junio de 1834 informó de la primera edicion: «que era la mejor obra que hasta entonces habia salido en su clase, razon por lo que desde



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

que vió la luz pública habia dispuesto que se usase en dicho Conservatorio.»

(3) La *Academia filo-dramática* de Milan despues de haber examinado minuciosamente la segunda edicion de la obra del señor Bastús y juzgado de ella de una manera la mas satisfactoria, lo nombró Sócio de la misma dirigiéndole la honorífica comunicacion siguiente:

«*L' Academia de' Filo-Drammatici di Milano.*

«Li 13 febbrajo 1836.»

«All' Egregio Signor V. Gioachino Bastús.»

«Quest' Accademia nella sua generale adunanza 28 Genajo ora scorso si dichiaró grata al favore compartibile colla trasmissione del Trattato sulla Declamazione, ed Arte Drammatica di cui Ella è l' esimio Autore, e dopo minuto esame dovette scorgere, ed apprezzare in quell' opera le sagge dottrine, et utili ammaestramenti di che Ella seppe adornarla, e renderla veramente pregiabile.—Quindi è che l' Accademia stessa è passata con viva compiacenza a nominarla Socio Onorario Corrispondente, nella persuasiva ch' Ella vorrà aggradire questo contrassegno di dovuta estimazione.—Che se per distanza de Luoghi non sarà forse concesso all' Accademia di seco Lei compiacersi personalmente presentandole nella pratica teatrale i frutti dei di Lei studj, sarà però ben dolce cosa per esa lo stabilire almeno una mutua vantaggiosa corrispondeza bassata sul concorde principio di progredire e migliorare l' Arte Drammatica.—Mi pregio di porgerle frattanto i sensi di vera stima tanto per parte dell' Accademia che da me in particolare.—Il Presidente—Cte. V. BORRAMEO.—JUS VILLA SEGRE.»

(4) La Sociedad ó Colegio de los Arcades de Roma, con fecha 22 de julio de 1845, nombró al Autor Miembro de aquella antiquísima y distinguida Academia, dándole un nombre que recuerda el de *Tespis*, considerado como el inventor de los espectáculos escénicos, dirigiéndole las dos comunicaciones siguientes:

C. U. C.—*Filandro Geronte Custode Generale d' Arcadia tal Valoroso ed Erudito fizarre Il Sig. V. Gioacchino Bastús, Membro di varie Accademie.*

«Essendo per mezzo di gentilissime valorosissimi compastori nostri *Cratildo Lampeo* e *Dalindo Efesio* pervenuta in erbatojo la notizia del desiderio, che Voi avete di essere tra i Pastori Arcadi annoverato, la piena Adunanza della pastoral nostra letteraria República, à riguardo delle singolari virtù é degli ottimi costumi, che in Voi risplendono, e dell' ornamento delle più nobili scienze, e della più scelta erudizione che possedete, ha di buona voglia condisceso alla istanza, che i suddetti compastori hanno fatta per Voi, dichiarandovi Pastore Arcade soprannumero col nome di *IREXIO*, e coll' onore di poter recitare nel Bosco Parrasio; onde meritar poi le campagne, le quali solamente dopo un anno della infrascritta data, in occasione di vacanze potrete chiedere al saggio *Collegio d' Arcadia*, per divenire allora di numero, e godere anche gli altri onori, che godono gli Arcadi delle campagna investiti. Ha finalmente ordinato che il vostro nome sia posto nel catalogo degli Arcadi coll' obbligo della esatta osservanza delle arcadiche leggi, e di tutti i decreti pubblicati e da publicarsi tanto a vantaggio della nostra Adunanza, quanto contra ogni Ceto letterario, che si arroghi alcuna ragione d' Arcadia: senza l' adempimento de quali questa vostra annoverazione vuole che sia reputata come di niun valore. Vi viene adunque recata di tuto ciò notizia, perchè conosciate quanto si distingue da Noi il merito de' nobili e chiari ingegni, e col presente diploma munito del sigillo del nostro Comune si publicano le soprannarrate cose a perpetua memoria.—Dato in piena Adunanza d' Arcadia nella Capanna del Serbatojo dentro il Bosco Parrasio alla neomenia di Metaginniene Olimpiade DCLX anno I.—Dalla restaurazione di Arcadia Olimpiade XL anno I.—Giorno lieto per generale chiamata.—*FILANDRO GERONTEO* C. G.—Sigilo degli Arcadi.—*FILENO ANTIGONEO* Sotto Custode.

Il Saggio Collegio d' Arcadia per dare un maggior attestato di stima al vostro merito, Gentilissimo, e Valorosissimo IRENIO, derogando a qualunque legge in contrario; ha decretato che nel medesimo Giorno, in cui siete stato ammesso fra gli Arcadi, sia transferito in voi il possesso delle vacanti Campagne TESPANE, dalle quali IRENIO TESPANO in avvenire dovrete fra noi denominarvi; dichiarandovi con ciò Pastore Arcade di numero.—Dato dalla Capanna del Serbatojo col nostro solito custodial sigillo, questo di 22 di Luglio 1848.—FILANDRO GERONTEO C. G. — Sigillo del custode Generale d' Arcadia.—FILENO ANTIGONEO Sotto Custode.»

(5) La sociedad del Liceo Filarmonico-Dramático Barce-lonés de Isabel II, con fecha 8 de marzo de 1839, dió al autor el título de Socio honorario de aquella corporacion y le nombró Director de la Cátedra de Declamacion de dicho establecimiento.

(6) El señor don Antonio Gil y Zárate ilustrado Director que fué de Instrucción pública escribió al autor con fecha 26 de enero de 1848 diciéndole:

«No puedo menos de felicitar á V. señor Bastús, por su *Tratado de Declamacion*, obra que llena un vacío existente en nuestra literatura y que ha desempeñado V. con tanto acierto. Ha sabido V. evitar uno de los escollos del asunto cual era hacer una obra dilatada, reduciendo á un corto volumen cuanto necesita saber un actor para desempeñar con inteligencia su arte iniciándole en los principios del mismo.»

(7) El señor don Ventura de la Vega, inteligente Director que es del mismo Real Conservatorio manifestó al señor Bastús con fecha 2 de enero de 1848, lo siguiente:

«Tiempo hacia ya que tenia noticia favorable del *Curso de Declamacion*, y ahora la he confirmado con su lectura que no he diferido un momento. Su libro de V. señor Bas-

tús, llena un vacío que existia en el arte escénico y lo llena cumplidamente.

«Desde hoy todos los jóvenes que se dediquen á aquella carrera tendrán un texto que los guie y con cuya meditacion puedan formarse filosóficamente, y no por la tradicion, por la rutina y por el remedo como hasta aquí, con raras escepciones, ha sucedido. Doy á V. Señor Bastús por ello el parabien y se lo doy á los sinceros apasionados del teatro.»

(8) El señor don Juan Eugenio Hartzembusch felicitando al autor por otra publicacion le decia con fecha 2 de diciembre de 1857:

«El *Tratado sobre la Declamacion* me era ya conocido y lo apreciaba como corresponde al mérito de una obra que siendo tan necesaria y tan útil, sube aun de precio por ser única en su género en nuestra literatura.»

(9) El señor marqués de Molins con fecha 3 de febrero de 1848 escribia al señor Bastús:

«En la rápida ojeada que mis muchas ocupaciones me han permitido echar sobre su recomendable trabajo — *Curso de Declamacion*.—he observado con complacencia lo conveniente que seria la adopcion de cuanto V. señor Bastús, indica en él, para que la ciencia escénica llegue á la altura que ya reclama en nuestro pais el saludable desarrollo que se nota en los demás.»

(10) Los señores Duques de Montpensier á quienes el autor habia regalado un ejemplar de su obra por la extraordinaria proteccion que habian dispensado á una compañía dramática de actores españoles que pasó á Paris, y que la permitieron que representara en el teatro Real de las Tu-llerías delante del rey Luis Felipe y su corte, remitieron al autor un rico lapicero de oro, por conducto del Consul francés en esta plaza el Sr. D. Fernando de Lesseps, con la honorífica comunicacion siguiente:

«Secretariat des Commandemens de S. A. R. Msor. le Duc de Montpensier.»

«Tuileries, 20 fevrier 1848.-Monsieur.-Monseigneur le Duc et Madame la Duchesse de Montpensier ont reçu avec plaisir le volume intéressant dont vous avez bien voulu leur faire hommage.»

«Leurs Altesses Royales me chargent de vous transmettre avec l'expression de leur gratitude, un souvenir qu'elles vous prient de considerer comme un témoignage de leur satisfaction. Il appartenait à un compatriote de Calderon y de Lope de Vega de donner avec autorité les preceptes de l'art de la Déclamation.»

«Agriez, je vous prie Monsieur, l'assurance d'ma consideration très distinguée.»

«L. secretaire des commandemens de S. A. R. Mr. le Duc de Montpensier.—Ant^o de Latour.—Mr. Joachim Bastús.»

(11) Y últimamente, omitiendo muchas otras comunicaciones no menos satisfactorias, concluiremos con la Real Orden que con fecha 13 de abril de 1849, se comunicó al autor en los términos siguientes:

«El Señor Ministro de Comercio, Instrucción y Obras públicas dice con esta fecha al Vice-Protector del Conservatorio de Música y Declamación lo que còpio:

«La Reina (Q. D. G.) en vista del favorable informe que acerca de la obra titulada *Curso de Declamación* por D. V. Joaquin Bastús, han emitido los profesores encargados de esta enseñanza en ese Conservatorio; se ha dignado mandar que se adopte como libro de texto para los alumnos de la misma.

»De Real Orden comunicada por dicho Señor Ministro lo traslado á V. S. para su conocimiento y satisfaccion.

Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 13 de abril de 1849. — El Director general. — Antonio Gil de Zárate.— Sr. D. V. Joaquin Bastús.»

INTRODUCCION.

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

VOLTAIRE.

DESDE que se ha convenido en que el teatro es lo mas esclarecido y útil que ha inventado el hombre para formar y pulir las costumbres, y la obra por excelencia de la sociedad, y dispensándose ya en España á este sublime ramo del ingenio humano la proteccion que goza en otros países civilizados (1) creemos no solo oportuna, sino necesaria una obra destinada á enseñar el modo de proceder para la buena ejecucion de las representaciones escénicas.

Fruto es este *Curso de Declamación* de nuestras largas y repetidas observaciones, acordes muchas de ellas

«Secretariat des Commandemens de S. A. R. Msor. le Duc de Montpensier.»

«Tuileries, 20 fevrier 1848.-Monsieur.-Monseigneur le Duc et Madame la Duchesse de Montpensier ont reçu avec plaisir le volume intéressant dont vous avez bien voulu leur faire hommage.»

«Leurs Altesses Royales me chargent de vous transmettre avec l'expression de leur gratitude, un souvenir qu'elles vous prient de considerer comme un témoignage de leur satisfaction. Il appartenait à un compatriote de Calderon y de Lope de Vega de donner avec autorité les preceptes de l'art de la Déclamation.»

«Agriez, je vous prie Monsieur, l'assurance d'ma consideration très distinguée.»

«L. secretaire des commandemens de S. A. R. Mr. le Duc de Montpensier.—Ant^o de Latour.—Mr. Joachim Bastús.»

(11) Y últimamente, omitiendo muchas otras comunicaciones no menos satisfactorias, concluiremos con la Real Orden que con fecha 13 de abril de 1849, se comunicó al autor en los términos siguientes:

«El Señor Ministro de Comercio, Instruccion y Obras públicas dice con esta fecha al Vice-Protector del Conservatorio de Música y Declamacion lo que cópio:

«La Reina (Q. D. G.) en vista del favorable informe que acerca de la obra titulada *Curso de Declamacion* por D. V. Joaquin Bastús, han emitido los profesores encargados de esta enseñanza en ese Conservatorio; se ha dignado mandar que se adopte como libro de texto para los alumnos de la misma.

»De Real Orden comunicada por dicho Señor Ministro lo traslado á V. S. para su conocimiento y satisfaccion.

Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 13 de abril de 1849. — El Director general. — Antonio Gil de Zárate.— Sr. D. V. Joaquin Bastús.»

INTRODUCCION.

Le théâtre est ce que l'esprit humain á jamais inventé de plus noble, et de plus utile pour former les mœurs et pour les polir: c' est lá le chef d'oeuvre de la societé.

VOLTAIRE.

DESDE que se ha convenido en que el teatro es lo mas esclarecido y útil que ha inventado el hombre para formar y pulir las costumbres, y la obra por excelencia de la sociedad, y dispensándose ya en España á este sublime ramo del ingenio humano la proteccion que goza en otros países civilizados (1) creemos no solo oportuna, sino necesaria una obra destinada á enseñar el modo de proceder para la buena ejecucion de las representaciones escénicas.

Fruto es este *Curso de Declamacion* de nuestras largas y repetidas observaciones, acordes muchas de ellas

con las que en diversas épocas y circunstancias hicieron hombres eminentes en algunos de los ramos que abraza la ciencia escénica.

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

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

Como el *Actor* (2) tiene por modelo á todos los hombres, y ha de conocer sus pasiones y afectos segun sus caracteres, genios, edades, etc. para saber pintarlos ó representarlos cuando se ofrezca, se deduce que sus observaciones han de ser profundas, vasta su instruccion y dilatados sus conocimientos.

Un actor debería en rigor conocer las costumbres y trages de todos los pueblos, tanto las de los habitantes del ecuador, como las de los que viven en los polos; lo mismo las de los hombres de las primeras edades, co-

mo las de la edad media y tiempos modernos. Tan familiares debieran serle las actitudes imponentes de un héroe, y las maneras nobles de un príncipe, como las posturas groseras de un mozo de cordel, ó los ademanes toscos de un labriego; los arrebatos de un furioso, como los movimientos suaves y comedidos de un hombre pacífico. De la misma manera habria de saber expresar las rarezas de un viejo, como la alegría de un jóven: el humor igual y tranquilo del hombre en estado de salud, como el genio inquieto y displicente de un enfermo, etc. Mas como para todo esto fuese corta la vida del hombre, el que quiera dedicarse á la declamacion ha de metodizar sus estudios.

Despues de conocer las materias que constituyen una esmerada educacion é instruccion elemental, preliminares indispensables para emprender y dedicarse á cualquiera profesion, y con especial á la carrera escénica, debe el alumno poseer por reglas y á la perfeccion el idioma patrio, que es en el que ha de expresarse comunmente, y tener una idea á lo menos de los otros mas generalizados de Europa, como el francés, italiano, etc.

Le son tambien necesarias nociones de baile, esgrima, dibujo y otras artes de adorno. No puede prescindir de estudiar los rudimentos de la lógica, ó ciencia del raciocinio: y el que particularmente quiera dedicarse al género trágico, le es conveniente poseer, principios de historia para consultarla cuando se le

ofrezca; lo mismo que algunos de literatura á fin de distinguir los defectos y las bellezas de los dramas.

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

Favorecido el alumno de la naturaleza con estas cualidades indispensables, y con una memoria feliz, una voz fuerte, clara y de fácil modulacion, y una figura y unas facciones adecuadas al género á que particularmente quiera dedicarse, procederá al estudio del hombre, á quien á de imitar, y cuyo gran libro tiene siempre abierto en la sociedad para el género cómico, y en esta y en las crónicas, anales ó historias para el género trágico.

Muy útiles le serian tambien unos principios de fisiología, pues que con estos podria observar filosóficamente el modo como el hombre recibe sus sensaciones y las manifiesta; es decir, las señales exteriores ó los movimientos que se ve precisado á hacer el cuerpo cuando el alma se halla afectada ó herida de una ú otra manera. Estas observaciones, si fuera posible, conviniere que las hiciese en hombres de diversos países,

clases, edades y caracteres, y en varios períodos de la vida, deteniéndose en notar las modificaciones que observase en cada uno de ellos.

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

El cómico adocenado que compare estos conocimientos necesarios é indispensables para llegar á ser un buen profesor en el arte declamatorio, con los que generalmente hablando poseen los actores, los graduará de inoportunos y quizá de inútiles; pero esto solo seria bastante para justificar lo poco que conoce el arte difícil que ejerce.

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

Tal vez se nos objetará que ha habido actores sobresalientes en la declamacion, y sin embargo no habian estudiado los principios dramáticos. A esto contestaremos que los astros radiantes que de vez en cuando han aparecido en la escena, son fenómenos que por desgracia no vemos mas que rara vez, y que si un Garrik ilustró el teatro inglés, un Lekain, una Clairon y un Talma el francés, y un Maiques, un Latorre, una Luna y un Prieto el español, debieron su descollante nombradía á un genio extraordinario, á un talento superior, y á una sensibilidad é inteligencia poco comun, unido todo esto á una ampa aplicacion. De aqui es que fuera un absurdo creer que son inútiles ó innecesarios los principios de un arte porque de épocas en épocas remotas aparecen génius extraordinarios y sobresalientes, en los que la naturaleza y la aplicacion han suplido las nociones de la ciencia.

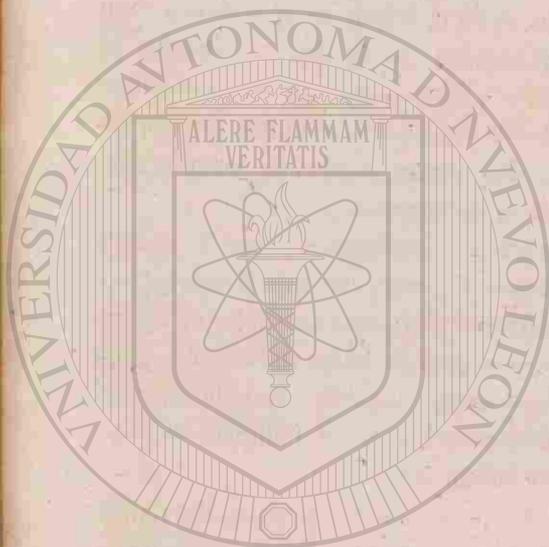
A fuerza de ensayos y advertencias, quizá no fuera imposible poner á algunos alumnos en disposicion de ejecutar con acierto un drama: pero, ¿qué se adelantaria con esto? Bien poco á la verdad. Las reglas prácticas, que aprenderian maquinalmente, no les servirian mas que para la ejecucion de aquel drama;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

por el impulso maquinal y extraño de otra ú otras personas.

Y de la misma manera que fuera ridiculo querer llamarse músico aquel que hubiese aprendido á tocar prácticamente en el piano, por ejemplo una sinfonia, un rigodon sin conocer á fondo la nota; lo fuera igualmente vanagloriarse de ser cómico ó actor el que supiera representar uno ó dos dramas, ignorando los principios á que está sujeta la declamacion.

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

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



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Del Teatro y de las representaciones dramáticas.



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

Después de los templos, los teatros eran entre los Griegos y Romanos los edificios públicos de más consideración. Los primeros atribuían á Baco su invención, y por lo común los consagraban á esta Divinidad. En los tiempos más antiguos los teatros se construían inmediatos á los mismos templos de Baco. Toda ciudad considerable solía tener un teatro; porque los juegos dramáticos no solo servían de diversión al público, sino que formaban parte del culto.

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

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

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

En Atenas fué donde se dió el primer paso para perfeccionar el arte dramático, poniendo por escrito las aventuras que debian referirse; por que hasta entonces no hacian los actores mas que improvisarlas. Este inculdo drama satírico fue trasformado por Phrinico y Susarion en coros trágicos y cómicos, ó en tragedia y en comedia.

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

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

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

En tiempo del poeta Pratinas, que vivia en la olimpiada 70 (3), aun no habia en Atenas mas que un teatro y este de madera. Durante la representacion de una pieza de este poeta, los asientos se hundieron, y este funesto accidente obligó á que viviendo Temístocles se construyera uno de piedra, que se llamó teatro de Baco, porque estaba situado cerca de uno de sus antiguos templos.

Este soberbio edificio apoyado en la pendiente de un cerro, como muchos de los teatros antiguos, unia los muros de la ciudad con la ciudadela. La naturaleza y el arte se habian esmerado en hacer este lugar majestuoso y brillante. Era de doscientos cincuenta y tantos pies de ancho; la orquesta tenia mas de ciento, y las gradas ocupaban todo lo demás. No se ve en el dia mas que parte de la área de este magnifico teatro, el mas antiguo del mundo. Allí fué donde se representaron por primera vez las famosas tragedias de Esquilo,

Sófocles y Eurípides, y las comedias de Aristófanes, Menandro, etc.

Cuando Pausánias viajaba por la Grecia, este teatro estaba adornado con las estatuas de Eurípides, de Sófocles, de Menandro y de otros poetas trágicos y cómicos. Parece pues que los Atenienses fueron los primeros en edificar un teatro de piedra en la Grecia propiamente dicha, y que serían también los primeros que dieron reglas para la construcción de un teatro, y fijaron la disposición de la escena y de la orquesta.

En la época, con poca diferencia, que se construyó el teatro de Atenas se edificaron también otros en las principales ciudades de la Magna Grecia, de Sicilia y del Asia Menor.

Sicilia tenía teatros hermosos, y según dice Cicerón y Diodoro, los más célebres eran el de Agirium y el de Siracusa.

En Lacedemonia había igualmente un teatro de mármol blanco; y eran magníficos también el de la isla de Egina, el de Megalópolis, y aun más el de Epidauró.

En Roma se representaron las primeras piezas teatrales en el año 391 de la fundación de aquella ciudad, (362 antes de J. C.) con motivo de una peste que la afligía, y que esperaban hacer cesar por medio de fiestas y diversiones en honor de los dioses. Antes de esta época los Romanos no conocían más diversiones que los juegos del circo. (4).

En los primeros tiempos de la República y aun mucho

después, no hubo en Roma más que teatros de madera; de modo que terminados los juegos ó diversiones teatrales, se demolían ó desarmaban, cuyos edificios solo constaban de una escena, sin gradas ó asientos para los espectadores, quienes tenían que estar en pié durante las representaciones.

Marco Emilio Lépido fué el primero que hizo edificar un teatro con asientos. Cuando más adelante los censores Messala y Cassio quisieron construir un edificio semejante, Publio Cornelio Násica se opuso fuertemente, porque temía que esta innovación corrompiese las costumbres de los Romanos; y en efecto el Senado convino en que no se construyera.

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

Pompeyo fué el primero que hizo construir en Roma un teatro de piedra, destinado ya á subsistir después de las representaciones: al que hizo adornar con la mayor magnificencia, decorándolo con las más ricas estatuas griegas que había en Roma. Tiberio hizo restaurar la escena de este teatro, cuya obra se concluyó en el reinado de su sucesor Calígula. El Emperador Claudio

mandó restaurar mas adelante la misma escena, que habia sido en parte destruida por un incendio. El teatro de Pompeyo se conservó por mucho tiempo, y Theodorico, rey de los Godos, le mandó reedificar despues de haber sido arruinado.

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

Tambien tuvieron los Romanos otra clase de edificios parecidos á los teatros, llamados *anfiteatros*; voz compuesta de dos griegas, y que significan teatro á una y otra parte; de la proposicion griega *amphi* todo al rededor, y del nombre griego *theatron*, teatro, cuya raíz es el verbo *theaomai*, mirar, contemplar. Los latinos le llamaban tambien *visorium* al anfiteatro, y estaba destinado para el combate de los gladiadores y de las fieras. En ellos se hacían igualmente las *Nau-maquias* (5) y otros juegos.

Es difícil establecer la época en que fué fabricado el primer anfiteatro. Sin embargo, se cree que Cayo Scribonio Curio fué el primero que mandó construir uno en Roma para la celebracion de los juegos que dió al pueblo, con motivo de los funerales de su padre. Para esto dispuso dos teatros de madera semicirculares, como

eran los de los antiguos, unidos el uno al otro y de modo que concluidas las representaciones teatrales, y quitadas las escenas respectivas, pudiesen volverse el uno hácia el otro con todos los espectadores que estaban en él, añaden algunos, si bien nos es imposible concebirlo, formando un solo anfiteatro, en el cual se daban á su vez juegos y espectáculos dramáticos. Plinio hace una descripcion de estos teatros móviles, no muy bien comprendida por el conde de Caylus, segun dice Millin, al paso que muy bien esplicada por Weimbrenner, arquitecto aleman, cuya memoria fue traducida al francés por Winckler.

La ocurrencia de unir los dos teatros dió lugar á la construccion de los anfiteatros, los cuales en un principio eran tambien temporarios; es decir, que se construian cuando habia necesidad de ellos, y terminados los juegos ó combates se deshacian.

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

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

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

El que Vespasiano mandó levantar en Roma, fué tal vez el mayor que ha conocido el mundo; podia contener, segun espresion de Vitruvio, ochenta mil espectadores.

Como estos edificios estaban descubiertos, se ponian toldos para reparar el sol, en razon á que las funciones solian empezar poco despues de medio dia. Estos toldos no servian para las lluvias fuertes y repentinas; en cuyos casos se guarecia la gente en los pórticos que habia detrás de los teatros.

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

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

Cuando se celebraban los juegos en honor de otra di-

vinidad, su ara era colocada en medio de la arena: así Caligula hizo levantar un altar á Augusto, cuando dió un combate de gladiadores en honor de este emperador deificado.

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

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

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

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

En cuanto á la distribucion de los teatros de los antiguos, Vitruvio en el 5.º de sus diez libros de Arquitectura, y Póllux, en el 4.º de su *Onomasticon*, son

los únicos autores que nos dan algunas noticias de ellos.

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

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

Debajo de estas enramadas, cenadores ó tiendas rústicas, fué en donde se representaron las primeras piezas teatrales, como hemos dicho ya, y de aquellas ha quedado el nombre de *escena*, que se aplicó luego al muro ó fondo del teatro, llamado comunmente *foro*, é igualmente á la plaza que habia delante, y en la cual representaban los actores.

Dióse despues tambien el nombre de *escena* á las decoraciones ó partes que constituian la misma *escena* propiamente tal; y Vitruvio describe las tres especies

que habia en el teatro antiguo, á saber: la escena trágica, la escena cómica, y la escena satírica.

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

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

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

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

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

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

Y en efecto, atendidas las ideas que de la decencia se habian formado los Griegos, hubiese sido indecoroso en el teatro, presentar las particularidades del

gineceo ó parte de casa habitada únicamente por las mujeres, y en la cual solo podia entrar el esposo, los padres y ciertos parientes muy cercanos ó amigos íntimos.

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

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

Conociendo Sófoles lo mucho que influye para el buen éxito de una pieza que la escena sea propia, no descuido 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 primero, 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 fija, y por consiguiente no podia levantarse ni quitarse. Se cree que cuando habia de hacerse alguna variacion en ella, se valian de cortinas, que se colgaban delante de la escena fija.

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

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

Aquella parte intermedia del teatro antiguo destinada para las danzas, por cuya razon se llamaba *orquesta*, tuvo entre los Romanos, á lo menos desde Atilio y L. Scribonio Libon, otro uso muy diferente. Estos ediles curules, siguiendo el parecer del primer Scipion Africano, destinaron la Orquesta para ocuparla los senadores en los espectáculos. Desde el pavimento de la misma Orquesta empezaban las gradas que ocupaban los caballeros Romanos, las que segun las leyes Roscia y Julia,

relativas á teatro, eran catorce. Estas iban elevándose unas tras otras, en figura circular, las cuales se solian dividir en dos ó tres secciones.

Para subir y bajar de las gradas con mas comodidad, cada una de las secciones en que se hallaban divididas, tenia sus escaleras particulares con direccion á la orquesta, y formaban á manera de radios del semicírculo; por cuya razon los Griegos las llamaban *kerkides*, y los Romanos *cuneus*; porque á la verdad cada seccion comprendida entre dos escaleras formaba la figura de una cuña. De aqui vino tambien dar el nombre de *excuneati* á aquellos espectadores que habiendo llegado tarde, tenian que permanecer en pié en las escaleras.

Los corredores por los cuales se entraba y salia del teatro se llamaban *vomitoria*.

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

Como los teatros de los antiguos eran tan grandes no era fácil que pudiesen cubrirse, y con el objeto de impedir que los espectadores estuviesen espuestos á los rayos del sol y á las intemperies de la atmósfera, solian tender sobre ellos una gran vela ó toldo como en los anfiteatros.

Los teatros de los Romanos no tuvieron este acceso-rio hasta los últimos años de la República en que Quinto Cátulo introdujo el uso de cubrirlos, y lo hizo por primera vez con un gran velo ó tela teñida de púrpura, con motivo de la inauguracion del restablecimiento del Capitolio, en cuya ocasion dió unos magníficos juegos al pueblo Romano.

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

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

El nombre *tragedia* es compuesto de dos dicciones griegas: *carnero* y *canto*; es decir, **cancion** del carnero porque, segun suponen algunos, **una** piel de carnero, ó un pellejo ú odre lleno de vino, **era** en un principio el premio de aquel que mejor habia cantado las alabanzas de Baco.

El origen de la tragedia debe buscarse, como hemos visto, en los himnos que se cantaban durante la vendimia en honor de la Divinidad tutelar del vino. En muchos lugares de la Atica se celebraba todos los años una fiesta en honor de Baco para pedirle la fertilidad de las viñas. Sacrificábanle un macho cabrío, en venganza del mal ó de los perjuicios que este animal comiéndose los retoños de las cepas habia causado en las viñas de Icario, que segun la mitología fue el primero que enseñó á plantar la viña, y que instituyó esta fiesta.

Despues del sacrificio se cantaba y bailaba al derredor del altar, cuya diversion se llamó por mucho tiempo *trygodie*, es decir cancion de la vendimia; despues se la llamó *tragodia* que es lo mismo que cancion del carnero, y de este nombre hicimos nosotros el de *tragedia*.

En un principio el poema trágico no era mas que un tegido informe de cuentos y fábulas alegres, intermedias del canto de los coros, que se entonaban en honor de Baco. *Tespis* hizo en estas diversiones sencillas y groseras, algunos cambios y mejoras; cambios que ha citado Horacio en su *Arte poética*.

Como las tragedias se cantaban en tiempo de las vendimias, le pareció á *Tespis* hacer una cosa graciosa embadurnando los rostros de los actores con las heces del vino, á fin de que se asemejasen mas á los sátiros y no fuese conocidos del pueblo; por cuya razon es considerado *Tespis* como el primer inventor de las máscaras teatrales.

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

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

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

El *Coturno* era de cuero ó de otra materia mas ó menos rica, que subia hasta media pierna. En su origen era peculiar á los cazadores de ciervos y gamos de Creta, cuyo nombre se deriva del dialecto cretense.

El *Coturno* de la tragedia, introducido por Esquilo, tenia una suela de corcho que elevaba bastante, á fin de dar á los actores una talla mas aventajada á semejanza de los héroes; por la creencia en que se estaba de que la mayor parte de estos habian sido gigantes ó de aventajada estatura. Algunos quieren suponer que Sófocles fué el primero que introdujo este calzado á manera de borceguies en el teatro. El uso del *Coturno* pasó de los Griegos á los Romanos.

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

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

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

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

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

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

No obstante, cerca del año 562 antes de J. C. empezóse á representar ya la comedia en Atenas y propusieron al mismo tiempo premios á los poetas cómicos

y á sus actores, tomando desde entonces la comedia un aspecto nuevo.

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

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

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

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

Este abuso, sin embargo de ser menor, que el pri-

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

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

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

A estos versos licenciosos, sucedió otra especie de poemas mas correctos y decentes, llenos de gracias y chistes, que se llamaron *satyræ*, *satyra* ó *satura*, é iban acompañados de una música arreglada, y de danzas esentas de posturas lascivas é indecentes.

Tales fueron las piezas cómicas en Roma hasta el primer año despues de la guerra Púnica ó de Africa 514 de su fundacion, en el consulado de C. Claudio

Cento, y M. Sempronio Tuditano, cerca 160 años después de la muerte de Sófoles y de Eurípides: 50 de la de Menandro, 220 antes de la de Virgilio, en que el poeta latino Livio Andrónico empezó á hacer representar comedias y tragedias latinas á imitacion de los Griegos.

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

Bajo el nombre de *togatae* habia varias especies de comedias, unas serias y que se acercaban algo al carácter de la tragedia, y en las cuales los actores representaban los primeros personajes del estado, y se llamaban *praetextatae*, porque los que figuraban en ellas llevaban la *praetexta*. Otras menos graves, que tenían por objeto las aventuras de los ciudadanos de la clase media, y fueron llamadas particularmente *togatae*.

Dieron el nombre de *trabeatae* á las que inventó el gramático Meliso, en las cuales figuraban los magistrados y los sacerdotes. Todas las otras especies de comedias inferiores á estas, se llamaron indistintamente *tabernariae*, porque en ellas se representaban las costumbres del pueblo bajo. Tenían también los Romanos piezas llamadas *atellanae*, que servían de intermedio, que podemos comparar á nuestras parodias, trovas ó entremeses.

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

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

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

El baile teatral antiguo se dividia en trágico, cómico, satirico y pantomímico. Era propia del trágico toda la seriedad y dignidad necesaria para inspirar la tristeza, la compasion, el terror y todos los sentimientos análogos á la accion que se queria representar.

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

La tercera especie de baile se llamaba *atellanes*, y

era lo que en la satírica griega se decía *sgkinnis*, destinado para la burla y mordacidad.

Y el cuarto y el mas famoso reunia el carácter de todas las demás especies. Los pantomimos, sin necesitar de la propia voz, ni del oído de los espectadores, daban á entender con la mayor claridad cuanto querian por medio de pasos y acciones espresivas.

El *Coro* formaba una parte de las piezas dramáticas. Tespis fué el primero que añadió al *Coro* segun dijimos, un personaje que declamaba cuando aquel callaba, el cual instruía á los espectadores del objeto de aquellos cánticos y danzas, ó refería alguna historia particular. Esquilo añadió á este, otro personaje, y Sófoeles y Eurípides cuantos consideraron necesarios para la representación de sus dramas.

Entonces los *Coros* no cantaron ya sino en los intermedios, ó en aquellos pasajes que el autor consideraba conveniente, pasando á ser una parte accesoria y menos interesante que las de los actores ó personajes del drama. Algunas veces el coro formaba parte de la pieza, hablando en su nombre el *Corifeo*, conductor, jefe ó director del coro.

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

El coro en un principio constaba comunmente de cincuenta coristas, cuyo número con el tiempo se fué

reduciendo á veinte y cuatro en la comedia y á quince en la tragedia.

Se llamaba *Corifeo* ó maestro del coro, segun hemos dicho, aquel que estaba encargado de dirigirle y gobernarle. Otro corista cuidaba del arreglo de los vestidos y de todo el aparato del teatro, que acostumbraba tomar por contrata.

Entre los Atenienses este corista era por lo comun un ciudadano muy rico, el cual estaba encargado de escoger las voces que debian formar el coro, y de disputar el premio de música en los juegos pitios. Dicho premio era una trípode ó vaso de tres piés de oro ó plata en el cual se esculpía el nombre de la tribu victoriosa y los de su Poeta y Corista, y se consagraba despues en el templo de la diosa cuya fiesta se celebraba aquel dia.

El *Coro* se disponia en la escena de manera, que cuando constaba de quince, se presentaban formados á cinco de frente y á tres de fondo, ó al revés; y cuando de doce, á cuatro de fondo y á tres de frente, ó viceversa, precedidos de uno ó mas tocadores de flauta que arreglaban la marcha y daban el tono á los cantores.

En seguida hacian varias evoluciones, espresando sentimientos diferentes, segun lo que se representaba y el impulso que les daba el *Corifeo* ó su conductor. El movimiento mas comun era misterioso, y provenia de la misma supersticion que en el dia domina todavia entre los turcos, de imitar las revoluciones de los as-

tros, segun sus principios astronómicos. El coro marchaba ó daba la vuelta de derecha á izquierda, para espresar el curso diario de oriente á occidente, cuyo movimiento se llamaba *trophe*.

En seguida volvía de izquierda á derecha, con relacion á los planetas, los cuales á mas del movimiento comun, decian que tenian otro particular de occidente á oriente, y se llamaba *antis-trophe*.

Últimamente el coro se colocaba en medio del teatro para cantar la *épode*, y demostrar la estabilidad de la tierra segun el sistema admitido entonces.

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

Hemos dicho que los primeros actores representaron sus farsas embadurnándose ó pintarrajándose la cara. Después se discurrió hacer una especie de máscaras con las hojas de una planta llamada *arction*, que es nuestra Bardana mayor ó lampazo, *Arction lappa*.

Cuando el poema dramático se fué perfeccionando, la necesidad en que se hallaron los actores de representar personajes diferentes por su clase, edad y sexo, les obligó á buscar el modo con que de una vez pudiesen cambiar de forma y de figura, y entonces aparecieron máscaras que á mas de los lineamientos de la cara, representaban tambien la barba, los cabellos, las orejas y hasta los adornos que usaban las mujeres en su tocado. Esto es lo que dicen todos los autores anti-

guos que han hablado de las máscaras; pero no convienen en quien fué su inventor.

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

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

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

Pollux distingue tres especies de máscaras de teatro:

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

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

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

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

fueron las que se conservaron en su estado primitivo.

En general la forma de las máscaras cómicas tendía á lo ridículo, y las trágicas á inspirar el terror. El género satírico, fundado en la imaginacion de los poetas, representaba con sus máscaras los Sátiros, los Faunos, los Cielopes y otros mónstruos de la fábula. Después con el tiempo cada actor tuvo diversas especies de máscaras, que cambiaba segun exigía el papel que había de representar.

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

Entre las máscaras de teatro las había tambien de doble aspecto. Un padre, por ejemplo, que había de estar algunas veces alegre ó plácetero y otras enojado, se valía de una máscara dispuesta de modo que una parte de cara espresaba una pasión, y la otra el otro afecto; poniendo cuidado el actor en presentarse de perfil, de modo que los espectadores no viesén sino la parte de cara que convenía á su situacion. Si el padre estaba contento, se situaba de manera que los espectadores viesén la parte de cara que espresaba la satis-

faccion; y cuando habia de cambiar de sentimiento, daba unos pasos por la escena y presentaba de repente y con destreza al público su aspecto enojado.

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

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

Las máscaras eran huecás y envolvian toda la cabeza; lo cual, segun dicen Aulo Gelio y Boecio, servia para aumentar el sonido de la voz. Por los monumentos que nos quedan de la antigüedad vemos que la abertura de la boca de las máscaras era excesiva. Segun todas las apariencias, los antiguos no hubieran permitido esta impropiedad en las máscaras de teatro, si de esto no hubiesen sacado alguna gran ventaja, que consistiria sin duda en la comodidad de ajustar mejor

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

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

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

En cuanto al uso de las máscaras de los antiguos en el teatro, se conoce que habian de quitar á los espectadores mucha parte de la ilusion, y el placer de ver nacer las pasiones, y de reconocer sus diferentes síntomas en la cara de los actores: pues si entre nosotros aquella pequeña capa de colorete que usan de unos

cien años á esta parte los cómicos, nos impide percibir á veces los cambios de color, que tanta impresion hacen sobre el alma, podemos figurarnos lo que habia de suceder con una cara de madera, cuyas facciones no siempre podian acompañar, ni corresponder á la locucion del actor.

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

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

Pero en prueba del aprecio que en general este difícil arte ha merecido en todos tiempos, podrian citarse mil ejemplos sacados de la historia de los pueblos mas

ilustrados. Entre los Griegos tenemos actores que obtuvieron los cargos mas distinguidos de la república. Aristódemo fué embajador, Archias general, Eschino y Aristónico senadores, etc.

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

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

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

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

Estos graves Romanos estaban unidos á los actores con los lazos mas íntimos. Ciceron, el padre de la pa-

tria, siendo cónsul pasaba una parte del tiempo que sus ocupaciones importantes le dejaban, con Esopo y Roscio sus amigos; y confiesa francamente que de ellos aprendió el arte de hablar en público. Este mismo Roscio obtuvo el anillo de oro y fué elevado al rango de caballero romano sin abandonar por esto el teatro.

En los tiempos modernos vemos tambien recompensar el mérito de los actores distinguidos (6).

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

Los Romanos hicieron casi una ley de dividir sus piezas en cinco actos ó partes iguales; teniendo cada una un sentido casi perfecto; cuya costumbre se halla establecida ya del tiempo de Horacio. Toda tragedia y comedia, dice este poeta, para ser acabada, debe estar dividida en cinco actos precisamente (7).

La manera como aplaudian los antiguos en sus teatros, no deja de ser singular. En un principio no consistian los aplausos mas que en gritos confusos é inocentes: sencillas y naturales espresiones de la pública admiracion (8).

Pero bajo los emperadores, y particularmente en el reinado de Augusto, aquella confusa gritería pasó á ser un arte. Un cantor daba el tono, y el pueblo unido en coro repetía alternativamente la fórmula de las acla-

maciones. El último actor que ocupaba la escena daba la señal de los aplausos con el final: *valete et plaudite*, sed felices y aplaudid ó pasadlo bien.

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

La llegada del emperador en el teatro solia celebrarse con fuertes y numerosas aclamaciones. Este público homenaje tributado á los emperadores, fué algunas veces concedido tambien á otros hombres célebres por sus acciones, virtudes ó talento. Plutarco refiere que el pueblo Romano queriendo reconocer los beneficios de Sertorio, lo recibió en el anfiteatro con numerosos aplausos y grandes aclamaciones; y con igual distincion fué honrado Virgilio al recitar sobre la escena su inimitable poema la *Eneida*.

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

Otra costumbre de que habla Plauto en el prólogo de su *Amphitruon*, se habia ya introducido en Roma, de

El nombre *tragedia* es compuesto de dos dicciones griegas: *carnero* y *canto*; es decir, cancion del carnero porque, segun suponen algunos, una piel de carnero, ó un pellejo ú odre lleno de vino, era en un principio el premio de aquel que mejor habia cantado las alabanzas de Baco.

El origen de la tragedia debe buscarse, como hemos visto, en los himnos que se cantaban durante la vendimia en honor de la Divinidad tutelar del vino. En muchos lugares de la Atica se celebraba todos los años una fiesta en honor de Baco para pedirle la fertilidad de las viñas. Sacrificábanle un macho cabrío, en venganza del mal ó de los perjuicios que este animal comiéndose los retoños de las cepas habia causado en las viñas de Icario, que segun la mitología fue el primero que enseñó á plantar la viña, y que instituyó esta fiesta.

Despues del sacrificio se cantaba y bailaba al derredor del altar, cuya diversion se llamó por mucho tiempo *trygodie*, es decir cancion de la vendimia; despues se la llamó *tragodia* que es lo mismo que cancion del carnero, y de este nombre hicimos nosotros el de *tragedia*.

En un principio el poema trágico no era mas que un tegido informe de cuentos y fábulas alegres, intermedias del canto de los coros, que se entonaban en honor de Baco. *Tespis* hizo en estas diversiones sencillas y groseras, algunos cambios y mejoras; cambios que ha citado Horacio en su *Arte poética*.

Como las tragedias se cantaban en tiempo de las vendimias, le pareció á *Tespis* hacer una cosa graciosa embadurnando los rostros de los actores con las heces del vino, á fin de que se asemejasen mas á los sátiros y no fuese conocidos del pueblo; por cuya razon es considerado *Tespis* como el primer inventor de las máscaras teatrales.

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

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

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

to. É otro sí de su aparición, como los Reyes magos le vinieron á adorar, é de su resurreccion, que muestra que fué crucificado, é resucitó al tercero dia: tales cosas como estas que mueven al home á hacer bien, é haber devocion en la fe, puédenlas hacer, é ademas porque los homes hayan resembranza, que segun aquellas fueron las otras hechas de verdad, etc, etc.

De esta ley se deduce que á la mitad del siglo XIII, se hacian ya en España ciertas representaciones de asuntos religiosos y profanos los cuales se ejecutaban en las iglesias y fuera de ellas, por sacerdotes y por personas legas, entre las que habia aficionados y cómicos de profesion, que digámoslo así, vivian de este ejercicio.

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

Se daba este nombre á una especie de representacio-

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

Se cree que principiaron estas representaciones con motivo de las romerías y devotas peregrinaciones. Los que iban y venian de visitar los santos lugares de la Palestina, Santiago de Galicia, nuestra señora de Loreto y otros santuarios célebres, se entretenian, durante sus romerías, en componer y cantar ciertos romances ó cántigas, cuyo argumento tomaban de la Historia sagrada, ó de la vida de algun santo; y estos cánticos sencillos fueron los que dieron origen primero á una especie de representaciones que ejecutaban en los mismos caminos, encrucijadas y plazas de los pueblos por donde pasaban, y con los cuales recogian muchas limosnas, y despues á las piezas dramáticas llamadas *Misterios* ejecutadas en los teatros.

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

Mejoraron algun tanto estos nacientes dramas cuando comenzó á cultivarse la poesia, á principios del siglo xv época en la cual la corte de Aragon, alegre y galante cual ninguna, la protegia bajo el nombre de *Gaya cien-*

cia, y la de Castilla la vió reducida á arte por el célebre D. Enrique de Villena. Entonces las *Villanescas*, las églogas puestas en accion, los décires y diálogos, especies todas de breves y mal formados dramas; se mezclaban en los festines, y los hacian mas amenos y agradables. El libro de las «*Coronaciones de Blancas*» el titulado «*Cuestion de amor*» los «*Orígenes de la poesía castellana*» los antiguos cancioneros, y otros mas comunes, están llenos de estos ejemplos.

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

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

En las obras poéticas del emperador D. Alfonso el Sabio, en las de Gonzalo de Berceo, y en romances antiguos, como las cöplas de Mingo Rebulgo, escritas y publicadas por Jaime Mey, que despues glosó Hernando

del Pulgar, en las poesias en lemosin de Jaime Roitg, que tradujo Mosen Ausias March, en las trovas de Mosen Febrer, en lemosin tambien, en las poesias antiguas que Gonzalo Argote de Molina trae recopiladas en su *Nobleza de Andalucía*, y otros, se conservan testimonios auténticos anteriores de muchos siglos, á las piadosas farsas, origen del primer teatro francés é italiano.

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

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

En el cancionero de las obras de Juan de la Encina, se encuentran diferentes composiciones arregladas por

él, y representadas en las noches de Navidad, Carnestolendas y Pascuas, en casa del duque de Alba, y alguna vez en presencia del príncipe D. Juan. Estas representaciones ó diálogos eran de pastores y asuntos amorosos, y también de cosas sagradas, como de la Pasión, del viaje á Jerusalem, y de otros familiares.

Antonio de Nebrija, en el compendio de la retórica, hablando de la fuerza que la pronunciación y el gesto dan á la oración dice: «Pruébase esto con el ejemplo de los mismos representantes que añaden tanta gracia y donaire á los mejores poetas, que es infinitamente mas lo que sus versos nos deleitan cuando los oimos, que cuando los leemos: y de tal suerte se hacen escuchar aun de los mas necios, que estos mismos que jamás se ven en las bibliotecas, se encuentran frecuentemente en los teatros.» Ejemplo de que no hubiera usado Nebrija para persuadir á sus lectores de la importancia de esta parte de la oratoria, si en el año 1513 en que la escribía, no hubiesen sido muy conocidos ya en España los teatros y las representaciones dramáticas.

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

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

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

y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles: sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta al teatro público: quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, é hizo que todos representasen á cureña rasa; si no eran los que habían de representar los viejos ú otras figuras que pidiesen mudanza de rostro, inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas.»

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

Iban los comediantes á estas representaciones en carros triunfales, de donde salian las figuras alegóricas al tablado, que se levantaba al descubierto en las calles y plazas; y por esto se significaba esta representación con la frase técnico dramática *Hacer los carros*.

Pellicer refiere que entre las noticias que escribió Leon Soto, platero de Madrid, de los sucesos de su tiempo, se lee: «En 6 de junio de 1613, dia del Corpus, estuvo el Duque de Lerma y sus hijos en casa de Fernando de Espejo, que las tenia en alquiler Diego de Cabalza platero, que fué el que los convidó y comió en ellas, é hicieron los *carros* al duque primero que al Consejo.»

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

Un viajero holandés que vino á España por los años de 1655, describiendo una fiesta del Corpus, dice entre otras cosas lo siguiente: «Por la tarde á las cinco representaron *autos*. Estos vienen á ser unas comedias espirituales interpoladas con diversos entremeses, harto estrafalarios, para sazonar y alegrar la seriedad del drama. Las dos compañías de comediantes que hay en Madrid cierran en este tiempo los teatros, y en un mes no hacen otra cosa que representar estas piezas devotas. Representanlas en público, en unos tablados que levantan en la calle. Todos los dias tienen obligacion de ir á representar delante de la casa del presidente de uno de los Consejos. Empiezan por Palacio, en cuya plazuela se erige un tablado con un dosel, bajo del cual se sientan sus Majestades. El teatro ó foro está al pié de estos catafalcos ó tablados, y porque los comediantes representan vuelta la espalda al pueblo, colocan al

rededor del teatro unas casillas pintadas, sobre ruedas, donde se visten, de donde salen, y á donde se retiran ó entran al fin de cada escena. Antes de dar principio á los Autos, bailan y saltan los danzantes de la procesion y los gigantones divierten al pueblo. En un auto que vi, continua el viajero, en el Prado viejo (de san Gerónimo) lo que me admiró fué que en la calle y de dia usasen de luces, y que en los teatros diarios y cerrados, no se representa con luces, sino con la claridad del sol.»

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

Aunque D. Pedro Calderon de la Barca es reputado por el principal autor de Autos sacramentales, los escribieron tambien Lope de Vega, Mira de Mescua y otros varios.

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

Su primer paso fué dirigirse al poeta Octavio Rinucini de Florencia, para que les compusiese un drama,

tomando el argumento de la fábula de Dafne, el cual fué puesto en música por *Peri*, el compositor mas célebre de aquella época, acompañándole el conde Jacobo Corsi, que aunque no era sino aficionado, pasaba en aquel tiempo por un escelente músico.

Representóse la pieza en el palacio de Corsi. Los interlocutores y cantantes fueron el autor y sus amigos, y toda la orquesta de esta primera opera se reducía á cuatro instrumentos: á saber, un clave, una harpa, una viola y un laud. Nada habia que se pareciese á las arias; y el recitado, si tal podia llamarse, era meramente un género de entonacion medida, la cual en el dia nos pareceria insufrible, lánguida y monótona.

Es cosa curiosa volver la vista á aquel tiempo y comparar aquel embrion de ópera con las obras maestras de Mozart, Cimarosa, Rosini, Belini, Donizetti, Verdi etc. ejecutadas por las voces y orquestas que conocemos en la actualidad; pero por mas que lo estrañasen nuestros modernos oidos, regalados con esceso de armonía, logró entonces una estraordinaria aceptacion, y se repitió muchisimas veces.

Cuatro años despues la primera ópera pública titulada *Euridice*, escrita por el mismo poeta y el mismo compositor se representó en el teatro de Florencia con motivo del casamiento de María de Médicis con Enrique IV, Rey de Francia. En esta ocasion la introduccion de estrofas anacreónticas adoptadas por el músico, y un coro puesto al fin de cada acto, fueron los pri-

meros ensayos de las arias y de las arias coreadas de las óperas modernas.

Monteverde, músico milanés, mejoró el recitado, dándole mas fluidez y espresion. Compuso la música de la ópera *Ariadna* del citado *Rinuccini* para la corte de Mántua, y la de la ópera *Jason*, por *Cavalli* y *Ciocchini* para Venecia.

En 1649 se introdujeron las primeras arias análogas y en armonía con el diálogo.

El principio de la ópera seria en Roma fué muy notable, y recuerda el caso de *Tespi* y su compañía de comediantes con la cara embadurnada de eces de vino, pues la primera composicion de este género con escenas, recitados y arias, se representó en un carro en el carnaval de 1606 por el músico *Cuagliata* y cuatro ó cinco amigos suyos.

La primera ópera seria regular se representó en Nápoles en 1646 con el título de *Amor no ha legge*, y la música era produccion de varios maestros, cuyos nombres se ignoran.

La ópera fué mejorando mas con los poetas *Collini*, *Apostol* *Zeno*, y ultimamente el inmortal *Metastasio*, y los profesores de música *Pergolesi*, *Joneli* y otros varios bien conocidos.

En *Metastasio* murió la ópera en cuanto á la parte poética; desde entonces los *libretos*, tanto de la ópera seria como los de ópera bufa, fueron un tejido de desatinos, en que falta hasta el sentido comun, salvas respetables esenciones.

Por lo que toca á la parte musical no será inoportuno aventurar, como decia un respetable escritor treinta años atrás, una opinion que pudiera encontrar muchos opositores. En Francia la ópera seria se introdujo en 1669; pero adaptándola poemas tambien escritos en francés, que son los que se ejecutan en el teatro denominado *Academia Real de música* resultó muy perjudicada. *Quinault* como poeta y *Lulli* como compositor de la música se distinguieron y formaron época.

Otros creen que el inventor de las óperas fué un gentil-hombre romano, llamando Emilio Cavalieri. Sea quien fuere, lo cierto es que los dos Papas de la casa de Médicis, Leon X, y Clemente VII, tuvieron óperas en su corte.

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

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

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

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

Unos sesenta años atrás tratose de establecer la Opera italiana en el Coliseo de los Caños del Peral de Madrid sostenida en aquella época por varios grandes y otros personajes, pero tuvieron que desistir de su proyecto á causa de las pérdidas que espermentaron. Allí figuraron entonces la Manti y la Todi, que inspiraron á muchos de nuestros distinguidos poetas.

Mas tarde volvió la Opera italiana al mismo teatro; pero su transito fué tambien efimero, hasta que años despues volvió á introducirse para continuar hasta nuestros dias.

En Barcelona de mucho mas antiguo estaba ya en boga en uso el derecho concedido por Felipe II al Hospital de Sta. Cruz y de la gran aficion de sus naturales á la música.

De antes de mediados del siglo xviii se representaban operas italianas de grande espectáculo acompañadas de lujosos bailes en el teatro de Barcelona por compañías tambien italianas, como consta de los *libretos* impresos entonces con un lujo que no conocemos en los tiempos modernos.

A la vista tenemos dos *libretos* el uno impreso en 1750 del drama gracioso puesto en música por el *Signor Giuseppe Scolari Maestro di Capella*, titulado EL FILOSOFO

QUIMICO, POETA: representado para celebrar el natalicio de Fernando VI.

Es un librito en 8.º de 127 págs. en italiano y traducido en igual metro al castellano.

Principia con la dedicatoria del empresario Nicolás Setaro al Intendente general del ejército y Principado D. José de Contamina.

Sigue el argumento del drama en los dos idiomas. Luego una nota escusandose el traductor de las faltas que puede haber cometido en la version, y otra en la que el compositor y el traductor protestan ser verdaderos católicos y que las voces *Numen, Ado, &* son únicamente travesuras del nimen poético; sin que tengan correspondencia ó conexion formal con los sentimientos interiores del uno, ni del otro.

Viene la lista de los actores ó cantantes.

A continuacion la de los bailarines.

Y últimamente la letra de la Opera en tres actos en italiano y en castellano en el mismo metro.

El otro *libreto* de ópera que poseemos es del año 1753 impreso con mucho mas lujo que el anterior en 4.º español de 119 págs, en la imprenta de Pablo Campins, titulada IL RE PASTORE, dedicada al M. I. S. D. Manuel Pacheco, Tellez, Giron & primer teniente de Reales Guardias de Infantería española, por el empresario *Giuseppé Ambrosini*.

Sigue el argumento.

Luego las mutaciones de escena.

En seguida la lista de los cantores y comparsas que figuran en el drama lírico.

Los nombres de los bailarines con el director de los bailes.

Viene últimamente la Opera en tres actos en los dos idiomas dichos y en el mismo metro, con muchas anotaciones para su mayor inteligencia y buena ejecucion:

Y como apéndice á lo que acabamos de decir de las Operas añadiremos cuatro noticias acerca el origen de la ZARZUELA, que algunos han querido calificar de *Ópera Española*.

Este género de producciones teatrales en que alternan el canto y el recitado, fueron introducidas en España, á imitacion de las que se representaban en Florencia, y nuestro célebre Calderon fué el poeta mimado á quien se acudia para que las compusiese.

Despues de haber adquirido el infante D. Fernando, gobernador que fué de Flandes, hermano de Felipe IV, el delicioso sitio llamado *La Zarzuela*, de los muchos zarzales que en él habia, á las inmediaciones del Real sitio del Pardo, del que forma ahora parte, y habiendo el infante elevado en 1636 el palacio que existe, bajo la direccion de Alonso Carbonell, se propuso y principió á dar al rey y á las demás personas de la real familia, magníficas funciones de especial gusto, y entre ellas espectáculos teatrales con muchas máquinas y decoraciones, mezclando el canto con la representacion, las cuales del sitio en que se daban tomaron el nombre de *zarzuelas* que aun conservan.

Es muy fundada la opinion que el infante introdujo en España este espectáculo á imitacion de otros semejantes que se daban en Florencia; y que Calderon fué de los primeros que se ocuparon de estas composiciones lírico-dramáticas.

El erudito Manuel Garcia en su historia del teatro español hablando de este adelanto ó innovacion dramática dice: «Llegó por fin el reinado de Felipe IV llamado el Grande, príncipe jóven, dado á la galantería, á los placeres y á las musas; que alguna vez se empleó en hacer comedias (*) y en representarlas y que las protegió apasionadamente: todo mejoró bajo sus auspicios, y el magnífico teatro que hizo levantar en el Buen Retiro abrió una escena muy gloriosa á los talentos y gracias de aquel tiempo, dirigido por hombres insignes: primero el marqués de Eliche y luego el gran protector de los ingenios, el Almirante de Castilla. No hubo arte que no llevase sus dones á este templo de la ilusion y del placer. La música reducida primero á la guitarra y al canto de algunas jácaras entonadas por ciegos, admitió ya el artificio de la armonia *cantándose á tres y cuatro*: y el encanto de la modulacion aplicada á la representacion de algunos dramas que del lugar en que frecuentemente se oían tomaron el nombre de *zarzuelas*.»

Eran estas unos dramas de música y verso, adorna-

(*) Entre otras compuso la del *Conde de Essex* que un día fué muy del agrado de el público.

dos, como hemos dicho, con grandes decoraciones, máquinas y tramoyas, tomado su argumento de la mitología.

«Pasaron luego, continúa el mismo autor, de la historia fabulosa á componerse de argumentos muy sencillos, tratados, entre personajes domésticos, como el de *Las Labradoras de Murcia*, *Los Pescadores*, *La Magstad en la aldea*, *Los Cazadores*, *Las Labradoras astutas*, *Las Foncarraleras*, *El Maestro de la Niña*, *El Farfulla*, etc.

«Habiendo ejercitado en esta clase de composiciones músicas, entre los primeros maestros compositores nacionales *D. Luis Mison*, hombre de singular talento músico que compuso las de *Eco* y *Narciso*, *Piramo* y *Tisbe*, y otras que agradaron entonces mucho. A este siguieron *D. Ventura Galvan*, *Antonio Guerrero*, *Castel*, *Ferreira*, *D. Antonio Rosales*, *D. Pablo Estebe*, *D. Blas de La Serna* y *D. Pablo del Moral*, cuyo talento músico, dice García, está bien conocido dentro y fuera de la corte.»

Este espectáculo teatral fué luego decayendo, á proporcion que se generalizó la Opera italiana, hasta que de poco tiempo á esta parte se propusieron restablecerle varios de nuestros poetas y maestros de música, dando á la zarzuela, que algunos llaman *Opera española*, todo el posible brillo y popularidad. (9).

DE LA DECLAMACION.

Declamacion antigua.

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

Esta parte que en un principio fué la accesoria, pasó á ser con el tiempo la principal, sin por esto desterrar á la otra enteramente, sino que la sometió á ella. El coro siguió cantando en el teatro, cuyos cantos, ya religiosos

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

Por medio de la música era como se arreglaba, segun hemos dicho, el tono y la accion de los actores, formando una agradable armonia de la union de la voz con el sonido de los instrumentos.

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

En Roma el arte de componer la representacion de los dramas, pasó á ser una profesion particular. En los títulos que están al principio de las comedias de Terencio se lee con el nombre del poeta ó autor del poema, y el del jefe de la compañía cómica que las habia representando, el nombre de aquel que habia arreglado su representacion ó declamacion, con esta frase latina; *qui fecerat modos*. Ciceron se sirve igualmente de la misma expresion *facere modos*, para denotar los que componian la declamacion de las piezas teatrales (11)

Declamacion moderna.

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

La voz declamacion aplicada al teatro era propia para espresar las representaciones del tiempo de los Griegos y de los Romanos, cuya manera de conducirse en la escena, y cuyo modo de espresarse en el teatro era verdaderamente exagerado y enfático, como acabamos de ver, particularmente en la tragedia, cuyo magnífico recitado oimos todos los dias en nuestros templos (12).

Podía también quizá aplicarse la palabra declamación á la ejecución de las piezas dramáticas, aun después del renacimiento de las ciencias, desde los últimos tiempos de la edad media, hasta muy cerca de la moderna reforma del teatro; durante cuyo período, la declamación era una especie de canturía ó salmodia pesada, parecida al canto monótono de algunas órdenes religiosas: mas en el día que la naturalidad ha reemplazado la afectación, la voz declamación no espresa la idea de las representaciones modernas.

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

Esta se divide en declamación sagrada y profana. La primera es la que da reglas á los Ministros de la Religión para dirigir la palabra y hablar á los fieles. Divídese en patética ó sentimental, panegírica, etc.

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

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

La forense, que se diferencia algun tanto de la ante-

rior, da reglas para hablar en el foro ó en los tribunales; y últimamente la declamación teatral, de la que debemos ocuparnos, enseña la manera de conducirse el actor en la escena.

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

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

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

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

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

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

Las calidades esternas son, por ejemplo: para los héroes de la tragedia una voz fuerte, majestuosa y patética, y un rostro que indique el carácter que se representa; y así en la tragedia como en la comedia, debe ser proporcionada la edad del actor, ya sea verdadera ó aparente, con la del personaje que representa.

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

En esto se diferencia el cómico del actor; nombres

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

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

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

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

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

El que no haya nacido con esta esquisita sensibilidad para comprender é interpretar el pensamiento del poeta,

y luego remontarse y verificar en su alma con prontitud todas las grandes emociones que el escritor se ha propuesto hacer sentir á sus personajes para transmitir las á los espectadores; y carezca por otra parte de aquella inteligencia necesaria para juzgar de sus efectos y modificarlos ó ensancharlos segun convenga, no podrá hacer muchos progresos en la carrera dramática, particularmente en el género trágico.

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

Careciendo el alumno de estos dotes de la naturaleza, sucederá lo que desgraciadamente vemos con mucha frecuencia en los ensayos de algunos jóvenes, que sin embargo de haber producido un éxito brillante sus primeras representaciones, no han correspondido luego despues á las esperanzas que su inauguracion en la carrera dramática habia hecho concebir. Fenómeno que explican algunos, suponiendo que la sensacion natural producida sobre el sistema nervioso del que por pri-

mera vez se presenta al público, le causa una emocion, y le reviste de una sensibilidad extraordinaria y muy á propósito para espresar con un calor y una pasion que no le es propia y natural, la situacion del personaje que va á representar; cuya emocion ó momentánea y aparente sensibilidad, se va amortiguando á medida que se familiariza con el público, llegando últimamente á extinguirse y desaparecer del todo aquel fuego que por un instante le animó, y por medio del cual espresó con verdad y energía una pasion que solo debió á aquella circunstancia accidental y pasajera.

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

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

La sensibilidad de algunos actores suele ser exterior, digámoslo así, porque no tienen una positiva: la de Le-Kain, Talma y Maiquez por el contrario era toda interior, se parecía á esos monumentos antiguos, que aun que apenas se levantan del nivel del suelo, por las columnas medio cubiertas de tierra y escombros, se adivina toda su elevacion, añadiendo la imaginacion del viajero todo lo que no se hace mas que presentir.

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

Pero todo esto era porque sabian sacar el partido posible de los dotes de la naturaleza, porque estudiaban sus papeles y los analizaban filosóficamente: como que hubo alguno en el que estuvieron meditando años. (13)

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

El sentimiento en un actor trágico ha de ser mas

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

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

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

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

Para esto es menester que el actor se asimile, en lo posible con aquel personaje, estudiando detenidamente su estado, su carácter y su situacion, empapándose en

cuanto pueda de las mismas ideas y sentimientos que le animaban.

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

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

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

La mas sencilla expresion que sale á veces maquinalmente de nuestra boca, es susceptible de una infinidad de modificaciones que apenas observamos en el uso comun, que el actor inteligente ha de conocer para expresarlas con oportunidad en la escena. La simple expresion «que V. lo pase bien» «felices tardes» ó un solo «á Dios» cuyo sentido es tan claro y que todo el

mundo conoce, ¿de cuántas modificaciones no es capaz?

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

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

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

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

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

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

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

Figuremonos á un actor que ha de desempeñar el papel de un personaje afectado de una pasion tierna, y que el corazon de este actor se abandona enteramente á esta sensacion y examinemos lo que sucederia. Su co-

razon se verá en un momento comprimido; la voz se le sofocará casi enteramente, y si una lágrima cae de sus ojos, sollozos involuntarios acabarán de embarazarle, y no podrá proferir una sola palabra sin gestos ridiculos.

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

No es preciso pues que nos detengamos mas en demostrar que el actor debe aparentar sentir las pasiones con la misma naturalidad y verdad que si estuviera poseido de ellas, pero que no es conveniente que las sienta para no verse privado de la facultad de espresarlas.

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

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

Cuando el actor sepa moderarse aun en medio del torrente ó con mas propiedad, en medio del océano de las pasiones, para cumplir con las leyes de su arte, entonces, como dice Shakespeare, merecerá el nombre de excelente actor. Desgraciado á la verdad, por el contrario, el que para inflamar su imaginacion tuviera que recurrir á la temeridad de Polo de Sunio, célebre actor griego contemporáneo de Pérciles, quien representando el papel de Electra traía las cenizas de su propio hijo en lugar de las de Orestes (14).

Difícil es en todas las situaciones á un actor por inteligente que le supongamos, representar y transmitir á los espectadores una pasion que él no siente, y que en cierta manera no debe sentir para espresarla con verdad y energía; mas esta dificultad es mucho mayor, cuando esta misma pasion se halla en ciertos casos modificada por otra ó complicada con afectos contrarios y opuestos. Para espresar una pasion sencilla no hay mas que abandonarse el actor, digámoslo así, á los impulsos, ó mas bien á la marcha natural de la pasion; y como hemos de suponer que el cómico conoce el modo de espresar cada una de ellas y sus modificaciones en el teatro, resulta que no es lo mas difícil que ofrece la

carrera dramática. Empero cuando esta pasion, esta corriente natural debe ser modificada, ó de otra manera alterada por diversos afectos, ó contrariada por una pasion opuesta, y estas vicisitudes se suceden con frecuencia, entonces es cuando el actor necesita recurrir á lo mas sublime de su arte.

Esto es justamente lo que acontece en algunas composiciones dramáticas; en el *Taso* por ejemplo. Enamorado locamente este poeta de Eleonor, y creyendo insuperables los obstáculos que habia entre el poeta y la Princesa, esconde en cuanto puede una pasion que por instantes crece en su pecho, y que hace latir su corazon de una manera demasiado dolorosa. Mas feliz otros momentos se entrega con todo el arretrato de su galana y fecunda imaginacion á aquella pasion que espera ha de hacerle dichoso. Pero apenas á aquella dulce agitacion viene un momento de calma, toda la lisonjera ilusion repentinamente desaparece, y la tristeza y el abatimiento unas veces, y el desespero y la rabia otras, suceden á aquel amago ó simulacro de felicidad. La esperanza renace de nuevo, y el placer y la alegría comienzan á brillar otra vez; mas otra vez la reflexion y el desengaño tornan á borrar cuanto un deseo falaz podía haberle inspirado.

Y he aquí que en el buen desempeño y acertada representacion de este juego y complicacion de afectos, y en este orden confuso unas veces, y progresivo otras de sensaciones, estriba la mayor dificultad de la carre-

ra dramática. Hacer brillar la pasión primordial ó dominante al través de otra ú otras secundarias que la mitigan ó la contrarian, sin que el espectador pueda equivocarse la una con las otras, sin que las veladuras y sombras confundan los contornos de la primera, es lo más escabroso, pero al mismo tiempo lo más bello y delicado de un arte, cuya dificultad se aumenta á proporción que se va conociendo.

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

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

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

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

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

Si bien la expresión del actor ha de ser natural, se cree no obstante que no debe ceñirse á los límites exactos de la naturaleza; porque en ciertos casos haría poco efecto, ó resultaría una representación lánguida, fría. Así es que se ha de tener para esto un cuidado particular y un tacto muy delicado, á fin de llegar á la medida exacta, sin excederse nada de ella, pues en este mismo instante pasaría á ser la expresión desagradable y fastidiosa.

Para indicar esta medida á la cual es tan difícil poderse arreglar el actor, unas veces por no llegar exactamente á ella, y otras por traspasar la línea, han propuesto algunos que los actores debieran expresar las

pasiones con la naturalidad, fuerza y energía que 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 hombre de buen tono, esto es, con aquella finura y delicadeza que se adquiere con la educación y el buen trato de la sociedad; cuya regla á nuestro modo de ver es muy confusa.

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

Apagar la vida es mucho más fácil que aparentar mayor vitalidad de la que realmente se tiene.

Papeles de edad superior á la del actor se desempeñan mejor que otros de edad inferior á la que él verdaderamente tiene.

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.

Todas estas observaciones son igualmente aplicables

á los papeles que han de desempeñar las actrices, con las modificaciones que exigen las circunstancias particulares del sexo.

A fin de que pueda el actor identificarse en lo que sea dable con el personaje que representa, que es á lo que principalmente debe aspirar; y para conseguir que el todo de la representación salga uniforme, y resulte lo que se llama buen conjunto ó cuadro de la escena, es menester tener particularmente presentes y observar las reglas ó principios generales siguientes, deducidos de la misma naturaleza del drama.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Principios generales de declamación.

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

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

3.º Examinará en general el carácter y situacion de cada uno de los personajes que figuran y le acompañan en la ejecucion del drama, y las relaciones que tienen estos entre sí, y estudiará muy particularmente el carácter, situacion, y relaciones del personaje que se encarga de representar, observando:

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

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

Tercero; analizará las varias situaciones en que hubiere de hallarse durante la accion, para espresarlas con oportunidad y recargar en ellas si conviene la pasion 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 diferentes gestos, palabras y actitudes nuestra incomodidad ó satisfaccion. Un cortesano, por ejemplo, contesta con respetuosa sumision al amo que le ha humillado: un hombre de la plebe responde con palabras y acciones fuertes y con amenazas á su igual cuando cree verse insultado.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El defecto común á algunos actores, y aun mas á ciertas actrices casquivanas, de dejarse ver antes de salir á la escena, y cesar de representar al retirarse cuando aun están á la vista de los espectadores; ó quedarse entre bastidores por sus conveniencias particulares, hace infructuosos las mas veces todos sus esfuerzos y sus buenas disposiciones, si las tienen, destruyendo toda la ilusión teatral.

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

Al paso que el actor no debe nunca olvidar que se

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

8.º En el modo de presentarse y de andar, en el accionado ó parte mimica y en la gesticulación y en el trage ha de conocer ya el espectador la edad del personaje; y así mismo si domina en él la alegría ó la tristeza, la confianza ó la zozobra. Porque, ¿quién de nosotros á primera vista no dirá la edad con poca diferencia de cualquiera persona que se nos presente delante, y no conocerá aproximadamente si se halla afectada de una ú otra pasión?

Los ojos y el semblante del actor deben principalmente indicar al espectador lo que pasa en su alma. Una mirada oportuna, curiosa, fuera del caso ó insignificante, dará ó quitará muchas veces toda la fuerza á la relación mas animada. ¿Con qué interés miramos el semblante y toda la figura de aquel que nos habla, cuando su persona y el asunto de que trata nos intere-

sa? ¿y cuán diferentes son nuestras mismas miradas si este personaje nos es molesto ó despreciable?

Estas diferencias debe conocerlas el actor, y aun mas saber expresarlas con oportunidad, para inteligencia del público.

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

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

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

Aquellos actores que hablan sin reflexion ó recitan su papel maquinalmente sin sentir ó aparentar sentir lo que dicen; aquellos otros cuyos ojos se fijan en el primer objeto que se les presenta; los que cuando no tienen que hablar ó en las escenas mudas, tan interesantes á veces, apenas atienden á lo que los otros dicen ó gesticulan, y que aunque estan materialmente en la escena, se hallan verdaderamente fuera de ella, ya

pensando en cosas ajenas de la misma, ya fijando la vista en alguno de los palcos ó lunetas, ya contestando á las inoportunas señas ó preguntas de lo interior del escenario; estos tales jamás podrán llamarse con propiedad actores, ni desempeñarán como corresponde los papeles que se les encarguen.

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

10. El actor debe arreglar el tono de su voz á las situaciones en que se halle el personaje que representa. (*V. lo que decimos hablando particularmente de la Voz.*)

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

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

Un viejo no habla como un joven, 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, ¿cuánta diferencia va de una locucion á otra? La colera, el amor, los celos, cada una de las pasiones tiene su manera y tono particular de espresarse, y el actor debe hacer un estudio muy detenido de esta tan interesante parte de la declamacion, para saber hacer uso segun convenga y se le ofrezca. (*V. cada una de las Pasiones.*)

11. En el traje de los actores debe observarse propiedad, verdad histórica, y una cierta uniformidad en cada uno en particular y entre todos ellos en general. (*V. lo que decimos hablando de los Trajes.*)

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

No siempre los personajes que representa un actor son de una misma edad; muchas 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 día siguiente tendrá que representar un joven de aspecto placentero y en la flor de su edad.

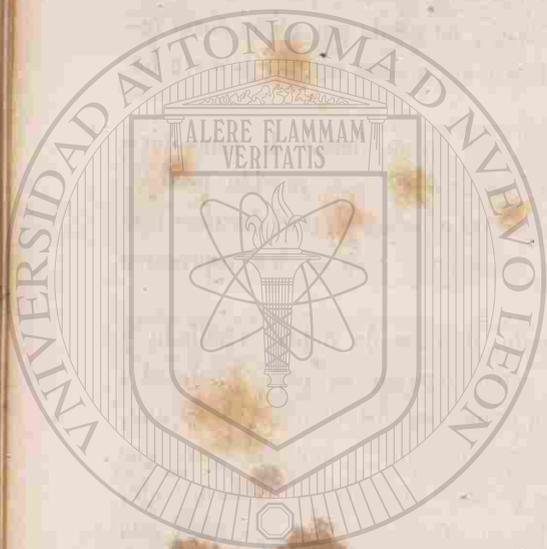
Por esto seria muy útil que el actor tuviese algunas nociones de fisiología, ó á lo menos suficiente práctica para con cuatro líneas trazadas con conocimiento sobre su rostro, poder transformar ó confundir su semblante con el del personaje que se ha propuesto imitar. (*V. las observaciones que hacemos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

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

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

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

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



De la escena.

Entendemos por *escena* material (15) el lugar en el cual se representa la acción objeto del drama, incluso el proscenio, los bastidores, telones, bambalinas ó techo, el pavimento y los demás adornos y accesorios que se ponen en ella para ayudar á la verosimilitud del hecho que va á representarse. Por esta razón es preciso que en toda ella no haya cosa que desdiga de su objeto, ó que pueda disminuir la ilusión teatral.

La buena disposición de la escena, la propia y adecuada exornación de ella, tanto en orden á su arquitectura y pintura, como en la acertada elección y colocación de los muebles, adornos y demás accesorios, es de primera necesidad para la representación (16).

Es muy impropio, por ejemplo, representar una pieza, cuyo hecho se suponga en los primeros tiempos de Egipto ó de la Grecia, en un salón, pórtico ó vestíbulo de arquitectura llamada impropriamente gótica ó de ór-

den compuesto, cuando ni uno, ni otro de estos órdenes se conocían todavía y transcurrieron aun siglos antes que se inventáran. No es menos ridículo por otra parte ver una sala gótica, un gineseo, un tribunal ó una galería de uno de los órdenes griegos ó romanos decorada con sillas, mesas y otros muebles iguales ó muy semejantes á los que ahora usamos, ó se usaban años atrás.

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

Un cortinaje, un juego de espejos, de cojines, de taburetes, ó de sillas, producirán un efecto interesante ó ridículo, según la decoración ó la pieza en la cual se haga uso de ellos. El gusto y carácter de una trípode, de una ara, de un trono, de un candelabro, de un panteón ó cenotafio, de un reloj ó clepsidra ó de otro adorno cualquiera, es suficiente á veces para que el espectador inteligente pueda juzgar de los conocimientos del que á dirigido la escena, y de la época ó pueblo á que se refiere (17).

El pintor de teatro ó escenográfico no solo ha de

atender á la propiedad de la parte arquitectónica y de ornato artificial, sino tambien á la verosimilitud de la parte de historia natural y atmosférica.

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

Las hermosas palmeras que crecen con tanta lozanía en el Oriente, son desconocidas en las regiones del norte. Las producciones de la India y de la América, son en general muy diferentes de las de Europa. Un paisaje de los Andes, de los Alpes, ó de los Pirineos, tienen un tinte propio y peculiar á cada una de estas cordilleras, que no se observan en la Siberia, Himalaya, ó 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 inteligencia y maestría el uno, y elegir con oportunidad el otro, las decoraciones correspondientes á cada uno de los dramas, actos ó escenas, según el país, el pueblo y el siglo en que se supone pasa la acción.

Tan extravagante é inoportuno seria ver una decoración con palmeras y bayaneros en Moscou, como aplicar el orden gótico á un palacio de los primeros

Faraones, ó hacer navegar en barcos de vapor á los descubridores del nuevo Mundo.

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

Algunas de estas exigen tambien el correspondiente lienzo para cubrir ó entapizar el pavimento, figurando ya un enladrillado ó embaldosado, ya un terrero ó piso mas ó menos accidentado ó lo que corresponda á la decoracion, á fin de unirla con el suelo é impedir que se vean las tablas y las juntas ó union de ellas.

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

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

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

El director de escena no debe permitir que bajo ningun pretexto haya en el escenario, ni entre bastidores, mas que las gentes precisamente necesarias é indispensables para la representacion, á fin de que no se altere el órden que debe reinar en ella, y cada uno ejecute como debe y á su tiempo, la parte que se le tiene confiada.

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

Es altamente ridículo que en una escena reservada, por ejemplo, y cuando los interlocutores acaban de de-

cir que todo está cerrado, que están solos y que nadie los oye, ver asomar la cabeza á un hombre ó mujer extraña á la accion, tanto por su inoportuna aparicion, como por la diferencia de traje 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 concha. Todas y cada una de estas faltas disminuyen la ilusion teatral, sino la quitan del todo, por lo cual es indispensable prevenirlas si se quiere que las representaciones produzcan todo el efecto que puede sacarse de ellas.

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

En ciertos cuadros dramáticos debe bajar el telon con mucha prontitud ó rapidez para que no se destruya su efecto con el retardo.

De la voz y de la pronunciacion.

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

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

Todos tenemos una voz natural y otra artificial. La

cir que todo está cerrado, que están solos y que nadie los oye, ver asomar la cabeza á un hombre ó mujer extraña á la accion, tanto por su inoportuna aparicion, como por la diferencia de traje 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 concha. Todas y cada una de estas faltas disminuyen la ilusion teatral, sino la quitan del todo, por lo cual es indispensable prevenirlas si se quiere que las representaciones produzcan todo el efecto que puede sacarse de ellas.

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

En ciertos cuadros dramáticos debe bajar el telon con mucha prontitud ó rapidez para que no se destruya su efecto con el retardo.

De la voz y de la pronunciacion.

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

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

Todos tenemos una voz natural y otra artificial. La

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La indignacion con una voz desabrida, impetuosa y terrible.

El dolor con una voz descuidada, sorda y clamorosa.

El amor con una voz blanda, tierna y entrecortada con suspiros.

Véase cada una de las pasiones.

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

Antes de aprender á declamar es preciso, como dice Dorat, saber hablar. Una pronunciacion exacta, limpia y regular es en efecto la primera condicion del arte de la palabra, y por consiguiente de la declamacion, y es la que sirve de base á todas las otras.

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

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

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

Ciertos actores escitan al oírlos una especie de disgusto, porque hablan como si lo hicieran en una lengua estraña, y porque atropellan, cometiendo las más groseras faltas, las primeras reglas de la pronunciación.

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

Averíguese porque el público se muestra indiferente é insensible en situaciones interesantes y discursos los más animados cuando habla tal actor, y se verá que es

porque el que los pronuncia ignora el arte de la trabazón de las palabras; porque pone en tortura al órgano de la voz, en aquellos pasajes que debiera pronunciarlos con cierta suavidad y dulzura, y porque restituye al idioma toda la aspereza de los siglos de barbarie y de mal gusto.

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

Quintiliano para hacer esto más comprensible compara el oído con un vestíbulo. Si las palabras, dice, llegan en desorden, confusas, sin carácter ó espresadas falsamente, son rechazadas, rebatidas, y les es prohibida su entrada en el corazón y en el espíritu. (18)

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

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

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

Dando en tercer lugar á los sonidos de las palabras

el valor prosódico que les conviene, y últimamente estudiando la manera de encadenar, ó dividir las palabras en el discurso: todo fundado en las leyes é indole del idioma en que debe hablarse.

La distincion de las letras y de las sílabas que entran en la composicion de las palabras, es una de las primeras bases de la buena pronunciacion. Cuando las letras y las sílabas son emitidas con limpieza y regularidad, es decir, cuando cada una de ellas recibe su pulsacion y su articulacion propia, entonces la pronunciacion es exacta y correcta; y es necesariamente confusa cuando no hay ninguna distincion de sílabas, esto es, cuando los movimientos sucesivos de la voz se hallan confundidos en una sola emision de un sonido, ó perdidos en una articulacion débil, sin carácter ó viciosa.

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

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

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

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

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

La segunda con la espresion de las sílabas.

Y la tercera con la de las palabras.

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

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

Es preciso que todas las sílabas de una palabra, sean agudas ó graves, suaves ó fuertes, entren sucesiva é

insensiblemente en la pronunciacion de cada palabra, y entren con su articulacion peculiar, propia y exacta.

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

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

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

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

De la misma manera en la buena diccion de un orador

dramático, todas las palabras, cualquier trabazon que haya entre ellas, deben ser distinguidas por pausas é inflexiones sucesivas de voz que indiquen su division y su mutua independencia.

De aquí resulta que la articulacion es una de las primeras cosas que debe estudiar el actor. Con una buena articulacion todo es claro al oido del auditorio, no se observa ninguna especie de confusion en los sonidos, ningun hacinamiento de palabras, cada letra es espresada segun su carácter elemental y gramatical, todas las sílabas articuladas con limpieza y la distincion de las palabras se ejecuta con orden y claridad.

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

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

Otro de los defectos que tambien debe evitarse en toda buena articulacion, es la precipitacion. No puede negarse que en toda pronunciacion hay movimientos acelerados; pero no debe jamás confundirse la aceleracion, con la precipitacion.

Los movimientos acelerados están en el calor, y en el sentimiento que los inspira, son momentáneos, y su fuerte espresion impide la confusion y el desórdeu material de la palabra, en lugar de que la precipitacion

del discurso, estendiéndose á todo él, y faltando las circunstancias y razones particulares que podian haberlo acelerado, produce graves consecuencias.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Si tuviere uno que pronunciar unos versos ó un discurso en lengua latina por ejemplo, ¿cuántos despropósitos cometeria el que no conociera el mecanismo de este hermoso idioma, el sistema de sus inversiones armoniosas, de sus elipses, y la reunion que habia de resultar de aquella multitud de frases suspensivas que muy á amenudo constituyen un período latino, y en los cuales el último termino se halla á gran distancia de la persona que le determina?

De la misma manera si se hubiese de declamar un

trozo de poesía italiana, ¿cómo se daría uno á entender sino conociera las formas de la lengua poética de los italianos, en la que todo se halla sacrificado á las bellezas de la armonía y al encanto del oído?

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

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

Enterado de ellas, debe penetrarse de lo que dice y espresarlo con el tono de voz y actitudes convenientes, pues no todos los versos ó palabras deben pronunciarse con igual espresion, de lo cual resultaria aquella monotonía ó igualdad de sonidos que quita toda la gracia y fuerza al mejor discurso. Tanto afea un tono siempre fuerte ó vigoroso, como otro constantemente débil, suave y lloron. La esperiencia enseña que el mejor

pasaje leído ó declamado sin la espresion, tono y acentos propios, no produce efecto alguno. El discípulo que sin arte recita una oda de Horacio, ó una égloga de Virgilio, cansa al auditorio con su monotonía.

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

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

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

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

«Hay una elocuencia, les decia, propia de los sonidos. Debe particularmente estudiar el actor la manera de dar redondez á la voz. La variedad de las entonaciones constituye el encanto de la diccion. Cuando una palabra es fuerte por sí misma, como *horror*, *sagrado*, es inútil esforzarla: basta solo pronunciarla bien. Una frase bien principiada naturalmente, suele casi siempre concluir bien. Penetrarse mucho de lo que uno se propone conseguir. ¿Quiere uno ser actor? Séalo en todas partes: en casa, en la calle. Nada es tan fuerte como el hábito ó la costumbre: ella lo lleva todo á cabo, todo lo consigue. En general se debe, si nos es permitido hablar así, teñir, ó dar un matiz á las palabras del sen-

timiento que ellas producen ó hacen sentir, etc, etc.»

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

En el discurso como en la música, hay una cierta medida para los tonos, que auxilia el espíritu. He observado, dice el célebre Herault Sechelles, que el hablar aprisa ofusca é impide el ejercicio de mis ideas.

La voz baja produce mayor efecto y agrada mas; pero sin renunciar ó dejar de valerse de los tonos altos cuando se ofrece. (19)

Aunque puede haber varias maneras de espresar una cosa, como no hay mas que una verdaderamente natural, esta es la que debe buscarse. Despues de la manera natural en general, hay la manera natural en particular á aquel que habla: el mérito de la declamacion resulta, sin duda, de esta doble combinacion.

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

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

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

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

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

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

Raras veces pasará con rapidez de un tono bajo á otro muy alto, lo cual debe hacerse siempre por una gradacion suave. Solo en algun pasaje extraordinario le será permitido elevar la voz con rapidez y dar una especie de grito; pero nunca bajará el tono de su voz hasta el extremo de no poder ser oído.

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

Para esto, como dice muy oportunamente un célebre

actor español, (20) y para evitar sobre todo cierto quejido, cierto estertor insufrible que algunos actores tienen en el teatro, es menester apelar á un medio que la experiencia ha suministrado. Una lijera inspiracion basta si es frecuente, pero debe poner mucho cuidado el actor para que no sea notada, porque sino los versos parecerian truncados ó cortados, la diction falsa, penosa é incoherente. Delante de las vocales, y principalmente de la *á*, de la *ó*, y de la *é*, es cuando se puede ocultar mejor al espectador el artificio; bien que se necesita siempre mucha costumbre y ejercicio para familiarizarse con esta operacion mecánica. La frecuencia de estas inspiraciones depende de la mayor ó menor fuerza pulmonar de cada individuo.

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

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

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

El actor debe tener un oído fino y delicado para conocer y evitar aquellos sonidos ásperos y desagradables. A un oído 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 ó atender á las de los amigos ó personas inteligentes, que sin adularle ni deprimirle, sean capaces de decirle la verdad para corregirse.

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

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

y de sentimiento, de la misma manera es menester tambien variar de tono.

Aunque convengamos en que los versos deben recitarse como versos, no por esto es necesario cantarlos, como hacen algunos; antes es preciso evitar aquella especie de canturía que marcando el ritmo extraordinariamente, suena mal al oído y destruye en gran parte la verdad de la declamacion, por alejarse mucho del tono natural con que hablamos.

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

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

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

Si el actor á de principiar una tragedia por los discursos de un amante desesperado, por la pérdida de un padre querido, etc, al presentarse en la escena, debe mostrar un sentimiento el mas vivo y decir los versos

con el mayor dolor, pues el actor tiene precision de representar las cosas tales como son, en aquel lugar del drama en que se hallan colocadas; y tanto peor para el actor si no tiene la habilidad de llevar el sentimiento mas lejos en la continuacion.

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

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

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

De la memoria.

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

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

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

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

con el mayor dolor, pues el actor tiene precision de representar las cosas tales como son, en aquel lugar del drama en que se hallan colocadas; y tanto peor para el actor si no tiene la habilidad de llevar el sentimiento mas lejos en la continuacion.

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

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

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

De la memoria.

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

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

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

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

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

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

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

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

Un escritor célebre decia que las palabras son los correos de los pensamientos. Aplicando esta máxima en otro sentido, diremos que es preciso habituar el entendimiento á no tener necesidad mas que de palabras capitales en toda la estension de la mas larga relacion.

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

Se han buscado ó imaginado diversos medios ó pro-

cedimientos para ayudar á la memoria pero muchos de ellos preciso es confesar que no son mas que teorías.

El arte de ayudar ó facilitar la memoria por un método artificial se llama *Mnemónica* ó *Mnemotecnia*. Se cree que el segundo Simónides le inventó 480 años antes de Jesucristo. Metrodoro, Carneades, Raimundo Lulio, Jordan Bran, Lallemand, Winkelmann, Mario de Assigni, Fenaigle, Aimé París y otros inventaron sucesivamente diversos métodos *mnemónicos* mas ó ménos ingeniosos.

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

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

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

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

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

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

Célebres actores para aprender un papel le leían dos veces por la mañana y dos por la tarde por algunos dias, y en seguida procedían á estudiar los versos.

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

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

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

El artificio de la memoria es el ejercicio.

De la accion ó accionado.

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

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

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

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

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

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

Célebres actores para aprender un papel le leían dos veces por la mañana y dos por la tarde por algunos dias, y en seguida procedían á estudiar los versos.

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

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

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

El artificio de la memoria es el ejercicio.

De la accion ó accionado.

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

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

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

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

Las palabras, continua este escritor, pueden ser ambiguas; pero la pantomima de la naturaleza no lo es jamás, y si acaso, muy raras veces. Nada pues mas significativo que el gesto ó el accionado sobre todo cuando está de acuerdo con la voz (21).

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

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

En jeneral el necio ó el vanidoso, cuando hablan tienen la cabeza echada hácia atrás ó inclinada hácia adelante. Aun que tengan una vista penetrante, miran á todos con sobrecejo, ó guiñan los ojos cuando hablan á alguno, finjen no escucharle, ó afectan no responderle.

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

El hombre sencillo es amigo que recibe riendo, con

los brazos abiertos, y echando el vientre hácia delante.

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

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

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

El tonto pasa un peinecillo por sus bigotes.

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

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

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

El actor ha de proceder en el accionado siguiendo el impulso natural de su corazon, para lo cual debe poseerse muy bien antes de salir á la escena, del afecto ó pasion que ha de espresar, teniendo en consideracion la edad, el carácter, la situacion y las demas circunstancias en que se supone encontrarse el personaje que va á representar.

No debe el actor proponerse remedar el accionado de otro actor; por que siendo la estructura ú organizacion de cada persona diferente, diferentes deben ser tambien por precision las maneras de espresar respectivamente sus sensaciones. De aquí es que una accion ó un

gesto fino y expresivo en una persona, puede ser ordinario, de mal tono ó sin ninguna gracia en otra que quiera reproducirle servilmente.

Por esta razon decia un hombre célebre, que era peligroso que los actores fuesen exclusivamente los maestros de declamacion. Fundábase en que como cada uno de estos artistas tiene ya su manera particular de representar, es muy posible que se empeñen en que le imiten sus discipulos, sin tener en consideracion que la misma manera, la misma accion que pudiera muy bien serle conveniente al maestro, podrá ser perjudicial á su discipulo. Y en efecto, ¿no se modifican los sentimientos en razon de los que los experimentan, y la expresion de estos mismos sentimientos no varia segun sea la diferencia de los movimientos interiores? Y si esto, como no puede dudarse, es así, ¿de qué serviria pues la manera ó método particular de representar del maestro? En materia de declamacion son necesarios modelos y no maestros.

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

El actor no debe salir embarado, ni tomar actitudes forzadas, ni tampoco pisar las tablas de aquella manera afectada que suelen hacer algunos, particularmente en la tragedia; antes ha de tomar posturas naturales, agradables y académicas, en cuanto lo permita, repe-

timos, la naturaleza del drama, y la situacion del personaje que representa.

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

Cuando el hombre concibe y manifiesta sus ideas con facilidad y sin obstáculos, su andar es mas libre, mas rápido y guarda una direccion mas uniforme. Cuando se le presenta alguna dificultad, es mas lento su paso y mas embarazoso, y cuando alguna duda ocupa su espíritu repentinamente, entonces interrumpe del todo su curso y se para.

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

modo de andar ya lento, ya precipitado, y atribuye esa irregularidad á la inquietud de su conciencia.

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

La gran movilidad de la mano la hace intérprete de nuestros pesares y sentimientos, y téngase presente, como dice Descuret, que no hay movimiento alguno de ella que no hable. «Con la mano, dice Montaigne, requerimos, prometemos, llamamos, despedimos, amenazamos, rogamos, suplicamos, negamos, rehusamos, preguntamos, admiramos, nombramos, confesamos, nos arrepentimos, tememos, avergonzamos, dudamos, instruimos, mandamos, imitamos, alentamos, juramos, atestiguamos, acusamos, condenamos, absolvemos, injuriamos, despreciamos, desconfiamos, irritamos, lisonjamos, aplaudimos, bendecimos, humillamos, nos burlamos, reconciliamos, recomendamos, exaltamos, festejamos, alegramos, compadecemos, entristecemos, desalentamos, desesperamos, sorprendemos, clamamos, llamamos... ¿qué mas? con una variacion igual á la del lenguaje.»

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

Inmediatamente que se presenta un obstáculo ó una dificultad se detiene el accionado de las manos. Los ojos, cuyos movimientos, como los de la cabeza, eran suaves y fáciles cuando el pensamiento era regular y se manifestaba con facilidad, se fijan hácia delante; y la cabeza se inclina igualmente hácia delante ó hácia atrás, hasta tanto que, vencida aquella duda ó dificultad, vuelve á tomar su primer curso la actividad suspendida. El cuerpo jamás guarda la misma postura cuando las ideas mudan de objeto; de modo que si la cabeza estaba caída á la derecha, se inclina á la izquierda, etc.

Quando se presentan ideas mas sutiles, 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 examinar un objeto muy fino, ó colocado á cierta distancia. El índice se pone sobre los labios cerrados, como si se temiera que las ideas menos esenciales turbasen el exámen de las mas importantes. Algunas veces se pone tambien el índice sobre las arrugas de la frente, como para indicar ó sujetar el punto á que debe dirigirse la atencion.

Esta pantomima, que en realidad ayuda al pensamiento, á la memoria y al exámen interior, consiste en cerrar por decirlo así, los sentidos, cubriéndose los ojos y tapándose la cara con las dos manos, porque las ope-

raciones interiores se ejecutan tanto mejor, cuanto menos las turban las impresiones exteriores de los sentidos.

Tampoco conviene que el actor se ensaye á accionar delante de un espejo, pues que con esto lo que conseguiría sería adquirir maneras afectadas. El actor ha de conocer el efecto de su accionado por su propio corazón, por sus propios sentimientos. Sin embargo, tampoco reprobarémos que examine en el espejo el efecto de alguna postura ó actitud especial, para ver si desdice de la nobleza y carácter del personaje que representa, ó si afea y hace ridículo su semblante.

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

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

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

La exactitud en la accion es necesaria para que no

carezca de aquella armonía que tanto realce le da, y que consiste en que todas las partes del cuerpo concurren naturalmente y sin ninguna afectacion á espresar el sentimiento.

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

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

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

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

por tradicion ó por la historia sabemos que los distinguian.

La accion peculiar ó posturas bien conocidas del gran Federico de Prusia, y de Luis XI de Francia, las maneras hipócritas de nuestro Felipe II, y las bruscas de Pedro el Cruel, lo mismo que cierta actitud propia de Napoleon, deben ser conocidas del actor, á fin de poderlos imitar y reproducir con verdad en la escena á aquellos mismos personajes históricos.

Para no distraerse el actor, ni distraer á su interlocutor conviene no fijar la vista en los ojos precisamente del personaje con quien se habla; basta dirigirla un poco mas arriba ó abajo ó bien desviarla insensiblemente á uno ú otro costado para evitar el indicado inconveniente, sin que por esto se disminuya el efecto de las palabras, ni sufra menoscabo la ilusion teatral del espectador.

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

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

han proferido, y la respectiva situacion de los interlocutores para arreglar la accion.

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

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

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

Evitará el actor, cuando una situacion particular no le exigiere, acercarse demasiado á su interlocutor, como indebida y habitualmente lo están haciendo muchos de ellos; observacion que deberia tenerse mucho mas presente cuando el diálogo ó la conversacion fuese entre personas de diferente sexo.

Porque solo mediando mucha intimidad ó cariño entre dos personas es tolerable que un hombre hable á una mujer ó *vice versa* á una distancia tan inmediata en la que por precision deben confundirse los alientos.

Cuando el actor paseare por la escena evitará en lo posible al dar la vuelta presentar la espalda al público.

Así mismo cuando hubiere de hablar con otro actor situado en el fondo de la escena, se ladeará sin afectacion todo lo que permita su situacion para no incurrir en igual descortesia.

Si el actor hubiere de pronunciar algunas palabras fuertes, injuriosas ó insultantes, ya contra otro actor que estuviere en la escena ó ya contra otro ú otras personas que se hallaren ausentes, evitará al hacerlo dirigir la palabra, la vista y el accionado hácia el público, para cumplir en primer lugar con la atencion que debe tenersele, y para evitar en segundo lugar interpretaciones siempre perjudiciales al actor.

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

Por ejemplo, un marino se distingue luego por la separacion de sus piernas tanto en el andar, como al estar parado; el soldado de caballería tira fuertemente la punta de los piés hácia dentro, al paso que sus ro-

dillas rozan continuamente una con otra; un maestro de baile lleva constantemente la punta de los piés hácia fuera, y en los movimientos de sus piernas se nota una soltura particular, etc.

El relojero raras veces mira con atencion sin cerrar un ojo, por la costumbre de trabajar con el lente aplicado al otro.

El pintor para dar mas fuerza á sus palabras traza al hablar contornos en el aire; al paso que el estatuario para hacerse comprender mejor, está como modelando, sin que él mismo lo eche de ver, etc., etc.

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

Preguntado un día Garrik por un cómico francés que le pedia su parecer sobre el modo como habia representado la noche antes su papel, contestó, «usted ha desempeñado el papel de borracho con mucha verdad y lo que es muy difícil reunir en semejantes papeles, con mucha gracia. Pero permítame usted que le haga una pequeña observacion critica, y es que su pié izquierdo estuvo sin espresion.»

En muchas ocasiones diríamos otro tanto á ciertos actores: «usted ha espresado en cuanto cabia tal pasaje, tal situacion, tal escena;»—porque rara vez se pue-

de hablar del todo de un papel—«ha imitado perfectamente la embriaguez de la pasión de que debía usted estar animado; pero su pié, su mano, sus ojos, su cuello, su boca ó cualquier otra parte del cuerpo—que hallase defectuosa,—estaba sin espresion.»

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

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

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

Los hay tambien que tienen el defecto natural de llevar el cuello demasiado doblado y la cabeza caída á un lado, faltando á todas las espresiones que piden la ca-

beza suelta y recta, resultando que su alegría mas viva, por ejemplo, parece siempre débil, vergonzosa y algunas veces simulada.

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

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

Inclinado por los años un actor célebre, jamás olvidó en la escena el carácter de los papeles fieros y nobles que habia de representar. Mientras le alcanzaba la vista del espectador, siempre llevaba la cabeza erguida y derecha, y solo despues que se habia internado mucho entre bastidores se volvía de repente el anciano decrepito y encorbado con el peso de sus años; de modo que ninguno hubiera creído que fuese el actor que acababa de salir de la escena.

No basta que exista la armonía mas perfecta entre todos los miembros del cuerpo y entre los musculos del rostro para espresar un sentimiento; sino que es preci-

so que esta armonía sea proporcionada al grado de fuerza y vivacidad de este sentimiento.

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

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

Hay frentes que jamás se arrugan, labios que nunca se abaten, ojos que no pueden salir de sus órbitas; en una palabra, hay fisonomías llenas y redondas en las cuales se pintan ciertos afectos con rasgos tan ligeros é imperceptibles á cierta distancia, que no se reconocen en ellas sino los primeros síntomas de la afección; y cuando en estos casos las demás partes del cuerpo expresan toda la vehemencia de la pasión, resulta un efecto discordante y muy desagradable.

Sin embargo, como no hay regla que no tenga su excepción, esta también admite algunas; porque cuando conviene expresar por ejemplo, afectos simulados de un personaje que no está diestro en la hipocresía, entonces

el actor hábil debe mezclar en su accionado, de un modo conocido, alguna cosa falsa, disonante ó fuera del caso, que indique precisamente la doblez ó falta de verdad con que procede el personaje que representa.

La fría intención que entonces le queda al actor le pone en disposición de manifestar el sentimiento ó la pasión, tan solo con aquella parte del cuerpo y facciones del rostro que por experiencia sabe mejor manejar, al paso que los demás miembros quedarán en la inacción.

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

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

Se sabe que el asombro hace inclinar el cuerpo hacia atrás, y que la amistad le dirige hacia adelante: y así cuando un amigo que no se espera ver, se nos presenta de repente, el verdadero accionado deberá ser dar un paso atrás, ó á lo menos inclinar el cuerpo atrás,

por causa del asombro de la sorpresa; al paso que los brazos se abrirán hácia adelante para recibir al amigo.

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

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

Sin remontarnos á tiempos ni á países lejanos, aun entre las naciones europeas, ¿cuánta variedad observamos en la fórmula de la simple salutación? El Español, por ejemplo, dice que besa las manos á los hombres y los pies á las mujeres; el Francés se ofrece por servidor; el Italiano se inclina, y el Inglés pregunta por la salud. En unas naciones solo se dan la mano los hombres entre sí, como las mujeres entre ellas. En otras dan la mano los hombres tambien á las mujeres y se la besan; y en algunas no solo se besan las mujeres entre sí al encontrarse ó despedirse, sino que en ciertos casos especiales los hombres besan igualmente á las mujeres.

Por la historia sabemos que hubo un tiempo que entre los Egipcios se saludaban al encontrarse, sin mas cumplimento que bajar la mano á la rodilla. Los libros sagrados nos indican las alegorías y frases ele-

gantes é ingeniosas de que se servian los Hebreos y otros pueblos en sus cumplimientos.

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

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

No debe ignorarse tampoco que el besarse, el cojer la barba los unos á los otros etc., eran acciones comunes entre algunas naciones antiguas cuando se encontraban y se queria demostrar estimacion ó cariño á alguna persona, en lo cual habia ciertas reglas que pueden verse en varios autores (22).

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

La práctica observada por el pueblo judío en la adoración del verdadero Dios, y la de las naciones idólatras en la de las falsas divinidades del paganismo, debe ser conocida también del actor: ó á lo menos del director de escena para indicarla á los que deban practicarla; lo mismo que algunas ceremonias de su culto, á fin de que, según sea el argumento del drama que se ejecute, se haga aquella adoración y estos ritos, de la manera que corresponda, y no veamos impropiedades imperdonables que solo nos demuestran la ignorancia de ciertos directores de teatros (23).

En varias obras pueden verse las diferentes maneras que han observado los pueblos para prestar los juramentos en los tribunales, las fórmulas de estos al firmar las sentencias, absolver á los reos, etc. etc. cuyas prácticas y ceremonias han variado según los países, los tiempos, la creencia y la legislación.

Si todas estas cosas como parece tan natural se tuvieran presente en la dirección y representación dramática, ¿cuán agradable novedad observaríamos, y con qué interés asistiríamos á la ejecución de unos dramas desempeñados con la naturalidad, exactitud y verosimilitud debida? (24)

En vano nos dicen ahora que son egipcios, griegos, romanos, galos, godos, árabes ó americanos, los personajes que salen á la escena: nosotros no solemos ver en ella mas que á nuestros contemporáneos ó conocidos, mal disfrazados con trajes que en nada les parecen,

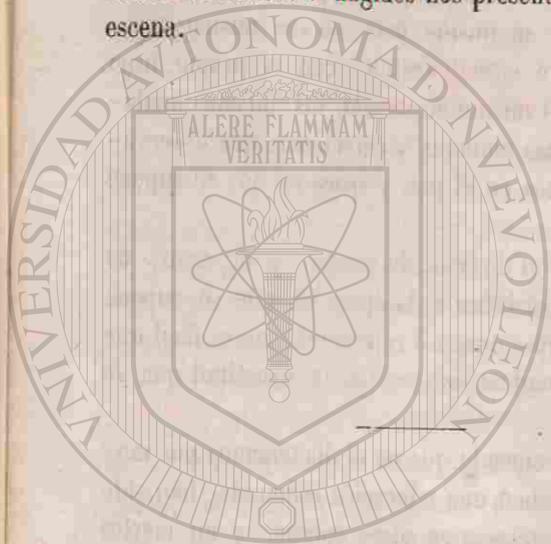
Ténganse en consideración estas observaciones, y no veremos todos los días á los mismos actores. Pues si bien es verdad que no les oiremos hablar el mismo idioma que usaban aquellos pueblos, al menos les veremos en su mismo país, en sus mismos templos, palacios, ó casas, vestidos con el propio traje y observando el mismo accionado, los mismos modales y las mismas maneras y ceremonias que observaban ellos mismos en el país y época en que se supone pasa la acción.

Mientras que el director de escena, y el actor, no se remonten y trasladen á la época en que se supone pasa la acción que dirige ó representa, no es fácil que las piezas dramáticas salgan con la exactitud que se debe.

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

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

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



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE

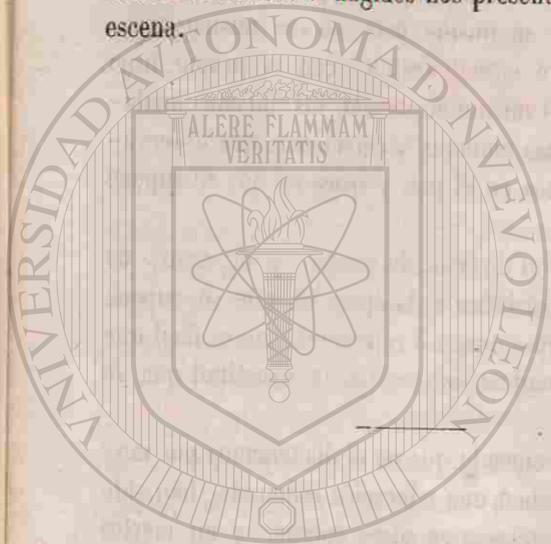
Del rostro ó semblante.

El rostro es la parte principal del cuerpo donde se pintan las sensaciones ó movimientos del alma. Lavater en su Tratado de la fisonomía dice que el rostro es sin contradicción, el espejo, ó mas bien la espresion sumaria de los movimientos del alma. (*Véase lo que hemos dicho hablando de la Accion*).

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

Le-Brun es de sentir contrario á la opinion general que atribuye la mayor elocuencia al ojo; pues segun su dictámen los párpados esprimen mejor las pasiones, fundado en que la niña por su fuego y movilidad, no indica el estado apasionado del alma sino de un modo general, sin indicar de que clase sea la pasion. Sin

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



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE

Del rostro ó semblante.

El rostro es la parte principal del cuerpo donde se pintan las sensaciones ó movimientos del alma. Lavater en su Tratado de la fisonomía dice que el rostro es sin contradicción, el espejo, ó mas bien la espresion sumaria de los movimientos del alma. (*Véase lo que hemos dicho hablando de la Accion*).

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

Le-Brun es de sentir contrario á la opinion general que atribuye la mayor elocuencia al ojo; pues segun su dictámen los párpados esprimen mejor las pasiones, fundado en que la niña por su fuego y movilidad, no indica el estado apasionado del alma sino de un modo general, sin indicar de que clase sea la pasion. Sin

embargo, parece que en esto no va tan fundado Le-Brun como Plinio y otros naturalistas que dan la preferencia al ojo.

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

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

La coloracion de la cara presenta hasta en sus diversas gradaciones, signos que no engañan á ningun fisonomista. Asi es que fácilmente se distingue la rubicundez de la cólera, de la del pudor. La primera, determinada por el estancamiento de la sangre, efecto inmediato de la opresion de la respiracion, presenta un tinte sombrío y lívido; al paso que la segunda, de resultas del leve aumento de los movimientos del corazon tiene un color brillante y encarnado.

Así se reconoce tambien la palidéz del terror por un

mero descolorido de la cara, mientras que un tinte ajado, cobrizo ó de plomo anuncia la presencia de alguna pasion ponzoñosa como los celos, el ódio ó la envidia.

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

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

La primera especie de estas espresiones, á saber la de los ojos, se efectua con tanta facilidad y tan espontáneamente sin dejar intervalo alguno entre el sentimiento y su efecto, que el hombre mas diestro en disfrazar los pensamientos seeretos, no puede detener su esplosion, aun que domine lo restante del cuerpo.

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

Si los hombres, dice Leybnitz quisieren examinar con mas detencion ó con un verdadero espíritu observador las señales esteriores de las pasiones, seria mas difícil el arte de fingirlas. No obstante de todo esto, con-

serva siempre el alma algun poder sobre los músculos: pero no como dice Descartes, sobre la sangre, y por está razon depende muy poco de nuestra voluntad el ponernos encarnados ó pálidos en ciertas acasiones. (V. lo que decimos hablando de las pasiones.)

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

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

Las frentes con arrugas de arriba abajo, y particularmente á la raíz de la nariz, son indicio muchas veces de reflexion y de melancolia. Los individuos cuya frente sigue todos los movimientos de los ojos y de las cejas, suelen tener como los monos el carácter inquieto y egoista.

Los movimientos de la frente contribuyen muchísimo á los de los ojos. El actor necesita adquirir á fuerza de ejercicio, la facilidad de arrugar la frente, levantando las cejas, arrugando el medio de estas y bajándolas fuertemente; porque la frente arrugada y las cejas fruncidas de diferente modos, y los ojos abiertos en círculo ó á lo largo, señalan diversas expresiones. (25)

El Filosofo Herder dice: «Debajo de la frente empieza su bella frontera, la ceja, iris de paz en su blandu-

ra, arco tendido de discordia cuando espresa el enojo.»

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

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

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

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

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

En cuanto á su color añaden algunos observadores que los ojos azules denotan un carácter mas blando y

mas afeminado que los pardos ó los negros, y que los ojos verdosos son á menudo indicio de viveza, de arrebató y valor.

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

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

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

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

Cuando una actriz quiera que sus ojos parezcan mayo-

res ó mas grandes de lo que ellos sean, no tiene que hacer mas que inclinar algun tanto la cabeza hácia abajo y levantar al mismo tiempo la vista ó mirar hácia arriba.

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

Una nariz que se encorva ya desde su raíz misma, anuncia un carácter imperioso, firme en sus proyectos y ardiente en llevarlos á cabo: tales son las narices aguilíferas. Las narices casi perpendiculares son miradas tambien como indicio de constancia varonil. Una nariz cuyo dorso en línea curva presenta gran anchura, es forma sumamente rara, y anuncia facultades superiores. Una nariz muy prominente, junto con una boca salida, denotan un gran hablador, un hombre presumido, temerario, descarado. Una nariz corta y achatada indica sensualidad é inclinaciones egoistas. Unas narices pequeñas, son signo de un espíritu tímido, incapaz de aventurar la menor empresa. Sueltas y vibrantes, anuncian un natural voluptuoso y violento, sobre todo si la punta está muy arremangada.

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

Elocuente la boca hasta en el silencio, es despues de

los ojos, la mas expresiva de todas las partes de la cara. Su carácter es en general de un temple análogo al de los labios.

Si son gruesos y bien proporcionados, dice Descuret, presagian bondad y franqueza; carnosos indican una tendencia pronunciada á la sensualidad y á la pereza: delgados ó recortados denotan avaricia. Un labio superior que sobresale un poco, continúa el autor últimamente citado, es señal de una bondad afectuosa: cuando el labio inferior es el que sobresale, corresponde mas bien á una fria honradez. Un labio inferior escavado por su parte media, descubre un espíritu lleno de buen humor y de blanda malicia.

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

Desconfiad de los que tienen constantemente la sonrisa en los labios, lo mismo que de los que tienen la boca como al través, y cuya risa ofrece un no sé que de

forzado: la gracia de la sonrisa suele ser el termómetro de la bondad del corazón, y de la nobleza de sentimientos.

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

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

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

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

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

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

Tirada atrás anuncia un carácter afeminado; prominente es señal de un espíritu activo, firme y delicado. Cuando su prominencia es excesiva y forma lo que se llama barba de chancleta, es un signo de pusilanimidad ó de avaricia.

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

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

Un cuello bien proporcionado es agüero favorable para la solidez del carácter. Espeso y corto descubre la cólera; gordo la necedad y la gula, delgado y largo la

timidez, y unas facultades intelectuales poco desarrolladas.

Si deja caer el cuello y la cabeza hácia delante, indica poca energía y amor propio: si la endereza y tira hácia atrás, vanidad y jactancia.

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

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

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

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

Los cabellos y la barba son dos cosas que contribuyen mucho á la expresion de la fisonomía. Los cabellos están en disposicion de arreglarse de mil maneras y de dar á la fisonomía un carácter siempre diferente, por lo que el actor debe hacer sobre este particular un estu-

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

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

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

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

Es preciso que el actor no omita nada para que todos los movimientos del alma, todas las variaciones del pensamiento se junten en su rostro si desea desempeñar el papel como debe. Conocemos que para llegar á este grado de espresion, es muy conveniente haber recibido de la naturaleza dotes especiales, rasgos brillantes, cuyos movimientos fácilmente se distingan, y tomen el carácter que les es propio sin ser jamás violentos, á fin de que no lleguen á rayar en ridiculos, como sucede muy comunmente; porque aunque todo el mundo procura accionar, ó gesticular con el *semblante*, no todos poseen este talento (26).

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

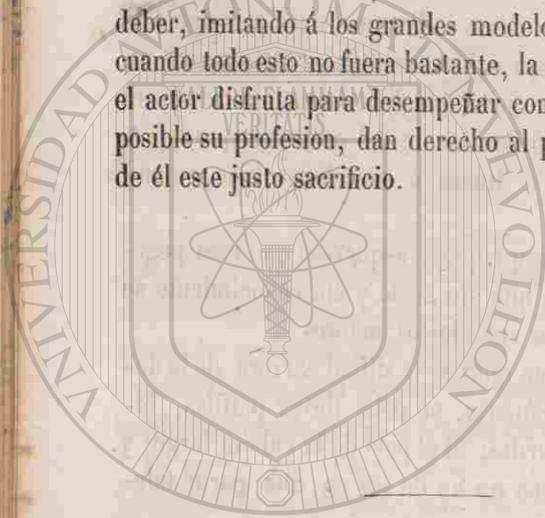
Nada hay mas impropio y asqueroso que esos pegotes de colorete con que sin gusto y sin conocimiento se embadurnan alguna vez ciertos actores.

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

Ver supongamos un personaje que se supone acaba de entrar en la pubertad, con tremendas patillas y una desmesurada barba es tan chocante como presentarse sin ella un anciano distinguido en una época en que los caballeros hacian ostentacion de su barba, como un distintivo de nobleza. Puede darse una cosa mas inoportuna y ridicula, que un poblado bigote y una barba corrida, con una peluca empolvada? Por esta razon el actor debe tener el rostro dispuesto á recibir cualquiera

de estos accesorios segun se ofrezca: y por lo mismo es muy útil que lleve tambien el pelo corto, á fin de que pueda acomodarse ó ajustarse mejor las pelucas que segun el papel que representa debe ponerse.

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



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

De los trajes.

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

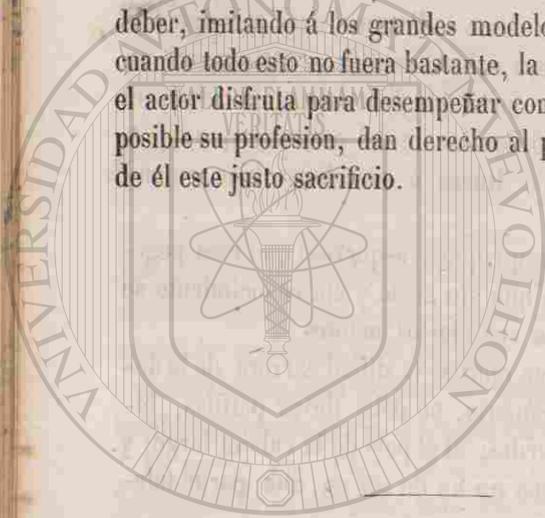
El actor debe tener en consideracion que la fatuidad y la sencillez de las personas ó el buen ó mal gusto, la coquetería y la decencia, son cosas que se distinguen por solo el traje del individuo.

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

Por ejemplo, los que por eleccion llevan habitualmente vestidos negros ú oscuros, estrechos, muy abrochados y con el sombrero calado hasta los ojos, casi todos son de carácter poco expansivo; al paso que vestidos holgados, siempre abiertos y de color mas ó menos vivo, anuncian hombres que generalmente tienen menos orden y perseverancia, pero mas franqueza y amabilidad.

de estos accesorios segun se ofrezca: y por lo mismo es muy útil que lleve tambien el pelo corto, á fin de que pueda acomodarse ó ajustarse mejor las pelucas que segun el papel que representa debe ponerse.

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



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

De los trajes.

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

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

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

Por ejemplo, los que por eleccion llevan habitualmente vestidos negros ú oscuros, estrechos, muy abrochados y con el sombrero calado hasta los ojos, casi todos son de carácter poco expansivo; al paso que vestidos holgados, siempre abiertos y de color mas ó menos vivo, anuncian hombres que generalmente tienen menos orden y perseverancia, pero mas franqueza y amabilidad.

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

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

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

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

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

Es muy ridículo ver trajes bordados de oro, de plata ó de púrpura en países y épocas en que no los usaban, ó por que no conocian todavía esta parte del lujo, ó porque las leyes suntuarias del país les habian prohibido.

Cuando años atrás, antes de la reforma del teatro, se veia en la escena, por ejemplo, á Julio César como em-

perador con uniforme de capitán general, con sus entorchados de oro; á Aristóteles considerado como escolástico en traje de abate; al Tetrarca de Jerusalem en traje de diplomático con calzón corto, media de seda, zapato con hebilla dorada, casaca, chupa, espadín y peluca; á Cleopatra ó á una matrona romana con jubón, tontillo, manteleta y peinada estrambóticamente, ¿podia haber quien dejase de conocer la falta de verdad histórica en aquellos trajes?

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

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

Los Emires que se vanaglorian de ser descendientes del Profeta por su hija Fátima, usan el turbante verde, por ser el color de Mahoma; mientras que los demás Turcos le suelen llevar rojo con un rodete blanco; y los jenízaros se distinguían, antes de su abolicion ó destruccion, por un pedazo de muselina blanca que llevaban en él, y que les dió el sultán Amurates III.

Por esto tan inoportuno fuera que un actor representando el papel de un musulmán cualquiera, se presentara con un turbante verde, como si viéramos entre nosotros un paisano ó un militar con sombrero de teja ó

bonete de clérigo, ó *viceversa*: despropósitos que por no conocer las costumbres de los pueblos ó no querer detenerse á estudiarlas, observamos con demasiada frecuencia en nuestros teatros.

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

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

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

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

actor que se presentara en una comedia de argumento moderno con pantalon, fraque, y rico chal, le viéramos con peluca de rizos empolvada y sombrero apuntado, así tambien seria ridículo que en otro traje llevara prendas que se usaron en un siglo, y prendas que se habian llevado en otro.

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

Ridículo es á la verdad que en un drama, supongamos de la edad media, en el cual los primeros actores se presentan con el traje propio de la nacion y época que figuran, ver las segundas partes, comparsas ó soldados, con trajes ó uniformes de siglos antes ó despues de aquella época.

No será fácil que olvidemos la representacion de una pieza de argumento árabe, 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 alcaçel ó albornoz de hechura y color diferente.

El que conoce la uniformidad de los trajes turcos, y sabe que esta se halla fundada en un principio religioso, no puede menos de estrañar tanta variedad y ca-

pricho: variedad que solo seria tolerable en tal caso, entre algunos pueblos de Europa.

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

Esta especie de mojanganga que por desgracia vemos algunas veces 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 naciones y de diversas épocas; es preciso aplicarlos y saber hacer uso de ellos con oportunidad y discernimiento, y siempre de modo que sean verosímiles y no se opongan á la propiedad histórica.

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

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

Se necesita mucho discernimiento para no salir del

punto preciso en que deben conciliarse las conveniencias teatrales, con la verdad del traje y el efecto que debe producir en los espectadores.

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

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

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

Como por otra parte es imposible que ningun actor

reuna todos los trajes que se usaron en los diversos países y tiempos en que se supone pasan los argumentos de las varias composiciones dramáticas que debe representar; y con la idea de que pudiesen ahorrar mucho los actores, en especial los españoles que por su mala suerte deben costearse los trajes é ir cargados con ellos de una á otra ciudad, nos parece que podria observarse en esto cierto método, con el cual no seria preciso que cada uno de los trajes fuese completo.

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

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

Difícil es á la verdad, atendido lo poco cultivado

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

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

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

Despues que reunan los trajes de los actores las circunstancias que hemos indicado, debe tenerse en con-

sideracion 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 trajes, y al mismo tiempo sus maneras particulares de usarlos.

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

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

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

El vestido muy ajustado, en particular entre los hombres, es casi siempre indicio entre nosotros de mollicie, ó alomenos 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 diversas épocas.

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

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

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

hasta que en 1579, mandó Felipe II lo llevasen los magistrados en los tribunales superiores, etc. (*).

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

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

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

Mas como no á todos los actores les fuera posible adquirir ó reunir estos vastos conocimientos, los directores de escena habrian de poseerlos para poder regir á los actores, é indicarles siempre que se ofreciera, los

(*) *Monedas de Enrique III* por Fr. Liciniano Sáez: nota 6ª, pag. 333. Archipreste de Hita en la *Cantiga* de la Serrana pedigueña. 289.

trajes que debieran usar, y el modo de llevarlos ó hacer uso de ellos (27).

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

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

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

Despues de los tiempos de Lope de Rueda, cuenta, «que Naharro levantó algun tanto mas el adorno de las comedias, y mudó el costal de vestidos en cofres y baules, etc., quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza» y luego añade; «pero esto no llegó al sublime punto en que está agora.»

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

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

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

(*) Voltaire, notas al acto 2, esc. 1, de *Cinna*, tragedia de Pedro Corneille.

De las conveniencias teatrales.

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

Cuando el actor pronuncia, por ejemplo, una palabra, una frase ó un verso que el autor ó poeta puso en su boca con la idea de llamar la atencion del espectador, excitando la risa ó las lágrimas del auditorio, segun la indole del drama, ó cuando el mismo actor inteligente conociendo todo el partido que puede sacar de algunas espresiones, ó determinados versos, los dice con mas energía ó cierta reticencia, y consigue producir lo que se llama un grande efecto teatral, el que sucesivamente ha de hablar debe hacerlo entonces de manera que no disminuya el efecto producido por la inteligencia del poeta, ó la habilidad del actor.

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

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

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

(*) Voltaire, notas al acto 2, esc. 1, de *Cinna*, tragedia de Pedro Corneille.

De las conveniencias teatrales.

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

Cuando el actor pronuncia, por ejemplo, una palabra, una frase ó un verso que el autor ó poeta puso en su boca con la idea de llamar la atencion del espectador, excitando la risa ó las lágrimas del auditorio, segun la indole del drama, ó cuando el mismo actor inteligente conociendo todo el partido que puede sacar de algunas espresiones, ó determinados versos, los dice con mas energía ó cierta reticencia, y consigue producir lo que se llama un grande efecto teatral, el que sucesivamente ha de hablar debe hacerlo entonces de manera que no disminuya el efecto producido por la inteligencia del poeta, ó la habilidad del actor.

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

Otras veces debe obrar en sentido contrario para no faltar á estas mismas *conveniencias*. En un diálogo animado, supongamos, en que dos actores enfurecidos hablan con precipitacion, no ha de esperar muchas veces el uno que el otro haya concluido su pregunta ó la frase para contestarle; sino que debe hacerlo 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, no hay mas que atender á esta, y tener presente y observar los preceptos indicados en otros capítulos.

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

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

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



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA

Del carácter.

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

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

Aunque con la lectura se puede aprender como piensan los hombres segun sus diversos caracteres, solo tratándolos se puede conocer del modo como espresan 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 exigen los papeles joviales, en cuyo desempeño haya adquirido una justa reputacion, podrá dedicarse á la difícil representacion de los papeles de carácter.

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

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

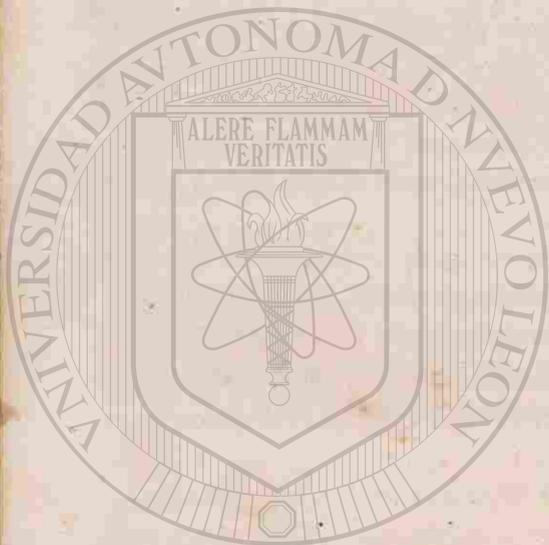
En general mas bien se juzga de un carácter por algunos rasgos aislados, que por el exámen y comparacion de todos reunidos; no obstante los hay tan originales en los cuales no puede prescindirse, ni pasarse por alto circunstancia alguna.

Encargado el actor de representar un papel de carácter, sea este el que fuere, no se distraerá un momento, y bien empapado de sus maneras, no dirá una sola palabra, no hará la menor accion, ademan, ni gesto, que desdiga del carácter del personaje que representa.

Siempre debe estar el actor sobre sí en la escena, y

es una de las mejores calidades y circunstancias que deben adornarle, pero en los papeles de carácter esta atencion se hace mas precisa y mas necesaria, porque generalmente el actor ha de tomar y conservar en ellos unas actitudes que no le son propias, y por consiguiente le es mucho mas difícil conservarlas, al paso que es muy fácil que se olvide de ellas. Por esta razon un solo momento de distraccion en un papel de carácter, es suficiente para destruir todo el buen efecto y toda la ilusion.

De aquí resulta ser tan 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 fisonomía, tantas veces como se cambia de vestido.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Nobleza. Majestad.

Generalmente se dice y lo confirma la experiencia, que estas calidades no se adquieren sino de la misma naturaleza, y que el arte y la reflexión tienen muy poca parte en ellas. Hombres de las 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 ademán noble y fino.

Esta calidad depende de la perfeccion del accionado, y poseerá un aire noble el actor que haga naturalmente los movimientos con facilidad, sin artificio y se note en su postura y en todas sus acciones la sencillez, la suavidad y el desembarazo.

La majestad viene á ser la nobleza en su mas alto grado. El actor que conociere de que modo su accionado y postura le hace naturalmente superior á todos

los que le rodean, y así mismo el actor que supiere ejecutarlo, será verdaderamente majestuoso.

Cuando un rey habla con bondad á un súbdito ó á un vasallo, cuyo zelo le es muy querido, es preciso que manifestando toda la amistad que le profesa, en su accionado se vea que su grandeza le impide bajarse á ciertas familiaridades que tendria con un igual.

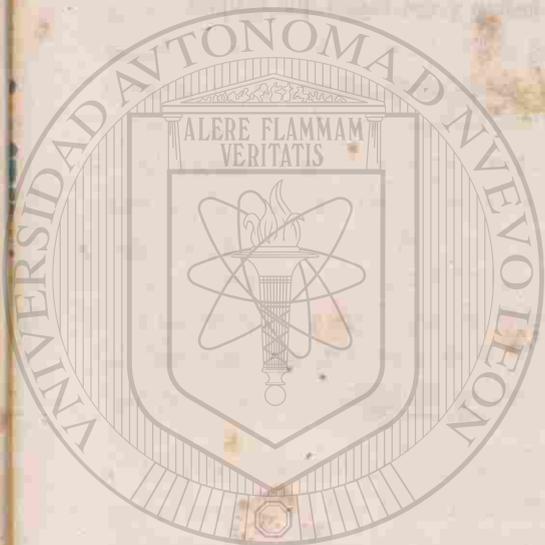
Al mandar debe hacerlo sin orgullo ni pedanteria, sino con la confianza de un soberano á quien no se puede dejar de obedecer.

Si por acaso un atrevido le irrita, es necesario que esta pasion sea reprimida por la razon, y vencida por el desprecio con que mira estos ultrajes un hombre que por su elevada categoría no puede creerse insultado.

Para desempeñar bien la majestad, es indispensable que el actor tenga una cierta elevacion de alma á fin de pintar la grandeza con propiedad, porque si se esceden los limites de la verosimilitud, en los lances en que pretenda ser majestuoso, solo conseguirá hacerse ridiculo. Un hombre jamás parece tan pequeño, como cuando se le ve puesto sobre zancos.

Algunas veces se mezcla con la nobleza y la majestad un cierto principio de orgullo, en especial cuando se trata de la dignidad, del poder ó de otro mérito superior. El accionado de estos personajes entonces suele ser medir con la vista su altura corporal y comparar mentalmente sus cualidades con los que carecen de to-

das aquellas ventajas; levantar la cabeza con seriedad, revestirse de un aire tanto mas frio é indiferente cuanta mayor sea la alta idea que han formado los inferiores de sí mismos, ó mas satisfechos esten de la posicion en que se hallan y del rango que ocupan.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Figuron. Jocosidad.

El papel de *figuron* es difícil de desempeñar. Se funda en el serio fuera de lugar, y es otro principio que produce la jocosidad.

Cuando vemos á un sujeto del cual hacemos poco aprecio ó menospreciamos, que se figura ser extremadamente importante, y toma un tono superior á su clase ó gerarquía, nos burlamos de lo falso y equivocado de sus ideas, y del esmerado estudio que pone en abultar y dar grande importancia á aquellas pequeñeces. De esta ridícula pretension se origina el género que se llama *figuron*, cuyas papeles es casi necesario representarlos con cierta afectacion, á fin de que resalte lo placentero y jocosos de tales personajes.

Lo que principalmente debe tener presente el actor en semejantes casos es que cuanto mas graciosa y jovial sea la espresion, menos parte debe tomar él en la alegría; porque es á la verdad un defecto imperdonable

reír el mismo actor para hacer reír, ó cuando rien los demás; cuya falta demasiado comun á ciertos graciosos, destruye la ilusion y hace nulos todos sus esfuerzos.

Apelan algunos graciosos, pobres de recursos artísticos, creyendo hacer mas jocosos ciertos papeles, á contorsiones ridiculas, é inoportunas cabriolas y á otros extremos con los cuales si bien consiguen á veces hacer reír á la *turba multa*, la gente sensata y conocedora las reprueba y condena, porque el actor inteligente ha de impresionar á los espectadores, no con maneras exageradas y estrafalarias, sino con ademanes naturales y propios, hijos de la indole del personaje que representa.

Y con mucha mas razon debe aun evitarse en ciertos papeles del bajo cómico copiar con demasiada exactitud ó recargar en ellos determinados rasgos que si bien son comunes y familiares á aquellos originales, la culta sociedad los rechaza, y la morigeracion de los espectadores no permite que se reproduzcan en la escena mas que despues de rebajado ó suprimido de ellos todo lo que tengan de repugnante.

De las pasiones.

Se ha dado el nombre de *pasiones* ó *afectos* á un movimiento involuntario del alma que domina mas ó menos al hombre.

Aunque las pasiones obran directamente sobre el alma, su actividad y violencia es tanta, que llegan á causar trastornos de consideracion, y á veces la destruccion total del cuerpo ó máquina que la encierra.

Si quisiéramos tratar esta materia deteniendonos en analizar el modo como el alma recibe y transmite aquellas sensaciones al cuerpo, que músculos pone en movimiento, las leyes que sigue, etc. etc.; tal vez no nos seria del todo imposible, y podríamos ilustrarlo con observaciones tomadas de lo que han escrito hombres célebres, como Richerand, Bichat, Cárlos Bell, Magendie, Desmoulins, Alibert, Pinel, Gall, Spurzheim, Broussais, y estractando la memoria acerca las diferen-

cias de la accion muscular considerada fisiológicamente de Sarlandiere (29).

Si nos propusiéramos hablar de la demostracion que hace el semblante segun las pasiones ó afectos que agitan el ánimo, y segun su mayor ó menor vehemencia, podríamos hacerlo, sin embargo de ser una materia muy intrincada, como la llama Rejon de Silva, valiéndonos, á mas de los autores citados, de lo que se lee en Palomino, y estractando lo que dice Watelet y que el mismo Rejon de Silva tuvo presente para su Poema *La Pintura*.

Tambien pudiera servirnos para llenar este objeto el interesante *Tratado sobre las pasiones aplicadas á las bellas artes* de Delaistre, y la obra filosófica del doctor Descuret, titulada: *La Medicina de las pasiones*.

Mas como esto seria ageno de un Curso de declamacion, solo nos defendremos 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 se ve obligado á hacer el cuerpo, precisándole ya á avanzar ó retirarse, ya á levantar los brazos, ya á bajar la cabeza, ya á cerrar los ojos, etc., etc., cuyo estudio y conocimiento es de precisa é indispensable necesidad al actor que desee ejercer su profesion con inteligencia.

Por otra parte, consideramos que seria quizá inoportuno detenernos en esplicar y enseñar al actor el movi-

miento interior y que experimentan ciertos músculos al hallarse el alma afectada de una ú otra pasion, cuando no está al arbitrio del hombre poderse valer de ellos y ponerlos en movimiento, como lo verifica con la cabeza, con los ojos, manos, pies, etc. que mueve á su albedrío.

La voz *pasion* segun su etimología, indica un padecimiento ó á lo menos una emocion causada en nosotros bien por una impresion del exterior, bien por un impulso engendrado en nuestro interior. En ambos casos, esta emocion afecta mas ó menos el cerebro, órgano intermedio entre el alma y el cuerpo, y del cerebro irradia, á todos los puntos del organismo por medio de numerosos conductores llamados nervios.

Las pasiones, dicen algunos autores, se llaman tales porque el hombre no se las dá, sino que las recibe, está sometido á su accion y desempeña un papel *pasivo*.

Bergier dice: «damos el nombre de pasiones á las inclinaciones ó tendencias naturales estremadas, porque sus movimientos no son voluntarios; el hombre es puramente *pasivo* cuando las experimenta; y no es activo sino cuando las consiente, ó cuando las reprime.»

Zenon, el estoico, decia que la pasion es un desorden contranatural del espíritu que aparta á la razon de su sendero.

Galeno, con arreglo á las ideas de Hipócrates y Platon, consideraba las pasiones como movimientos con-

tranaturales del alma irracional, procedentes todas de un apetito insaciable, añadiendo que hacen salir al cuerpo del estado de salud.

Descartes consideraba las pasiones como movimientos producidos por los espíritus vitales, emanados de la glándula pineal (que es, según él, la residencia del alma) y que van á agitar de varios modos todas las partes del cuerpo.

Gall y Spurzheim opinan que las palabras *afeccion* y *pasion* no convienen en manera alguna á las facultades primitivas del alma.

Los Estoicos creían que las pasiones derivan de la opinion ya de dos bienes ya de dos males. Y de ahí cuatro pasiones primitivas, á saber: el deseo y la alegría, la tristeza, y el temor; que subdividían en treinta y dos pasiones secundarias.

Los Epicúreos reducían todas las pasiones á tres: alegría, dolor y deseo.

La filosofía peripatética hizo clasificar las pasiones según el orden de su generacion, establecido por Aristóteles:

Amor y odio; deseo y aversion; esperanza y desesperacion; miedo y audacia; cólera, alegría y tristeza.

Santo Tomás admite once pasiones clasificadas por el orden siguiente: amor, odio, deseo, aversion, gozo ó deleitacion, dolor ó tristeza, esperanza, desesperacion, temor, audacia y cólera. Las seis primeras, que para ser excitadas requieren tan solo la presencia ó ausencia

de su objeto, son referidas al apetito *concupible* porque en ellas domina el deseo (*concupicentia*.) Las otras cinco, que añaden la dificultad á la ausencia ó á la presencia de su objeto, son referidas al *apetito irascible*, porque la cólera, (*ira*) ó el coraje, encuentra siempre en ellas algun obstáculo que vencer.

Bosuet despues de haber mencionado esta division que estuvo por largo tiempo adoptada en las escuelas, piensa con san Agustin, y el Padre Senault, que todas las pasiones pueden reducirse á una sola, que es el amor.

Todas las afecciones que Bosuet refiere al amor como necesidad ó instinto de poseer lo que nos gusta, son reducidas por La-Rochefoucault, Helvecio y otros moralistas al *amor propio*, ó mas bien al *amor de si mismo*, al *interés personal*.

Descartes admitía seis pasiones primitivas: la admiracion, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza.

Alibert reconocía inclinaciones innatas que pueden mirarse como leyes primordiales de la economía animal, á saber:

El instinto de conservacion. El de relacion. El de imitacion. El de reproduccion.—Magendie distingue las pasiones en animales y sociales.

Pinel admite pasiones viscerales y pasiones sociales; y Marc las divide en innatas y facticias ó adquiridas.

Delaistre las divide en escéntricas, concéntricas y

concéntrico—escéntricas, segun obran de dentro á fuera, de fuera á dentro, ó participando de ambos modos de accion.

Gall, Spurzheim, y otros frenologistas opinan que hay tantas pasiones como facultades primitivas, pero no están acordes en la distincion y número de tales facultades.

Ultimamente el ilustrado Descuret, de quien hemos tomado algunas de estas noticias, reduce todas las pasiones humanas á tres clases de necesidades: animales, sociales, é intelectuales.

Las primeras necesidades ó inferiores nos son comunes con los brutos. Las segundas ó sociales son mas peculiares del hombre que de los animales. Y las terceras ó intelectuales, son casi esclusivo patrimonio del hombre.

Las causas que tienen un influjo mas ó menos directo sobre nuestras pasiones, que favorecen ó retardan su desarrollo ó que lo hacen con mas ó menos prontitud ó energía, son numerosas, pero las principales son la edad, el sexo, el clima, la temperatura y las estaciones, la constitucion de las personas, las enfermedades, la posicion social y las profesiones, la educacion, el hábito y el ejemplo; la soledad, la creencia religiosa, los espectáculos, las diversas formas de gobierno, la imaginacion, etc.

Todas estas y muchas otras causas modifican la organizacion y carácter del hombre, y por consiguiente

sus pasiones le afectan de una manera mas ó menos activa, teniendo no obstante siempre presente que esas diversas causas no obran jamás de un modo completamente aislado, sino en combinacion unas con otras.

Descuret opina que los moralistas que han distribuido las pasiones en simples y compuestas, han establecido una division puramente arbitraria.

Todas por el análisis ofrecen dos, tres y á veces mas elementos morales apreciables.

Con efecto, la ambicion no es otra cosa mas que una mezcla de orgullo, de terquedad y de loca esperanza. Sin hablar de la necesidad de los sentidos, el amor se compone á menudo tanto de vanidad, de egoismo y de imaginacion, como de afecto real. Los zelos y la envidia, tristes ejemplos de miserabilidad, no son mas que un compuesto de temor, de odio y de dolor. La avaricia en fin, tan mal comprendida por La Bruyere y Rousseau, no es mas que un conjunto de frio egoismo y de circunspeccion estremada en seres ordinariamente enflaquecidos por la edad ó las doiencias. Y luego estas mismas diversas complicaciones estudiadas en cada uno de los sexos, presentan diferencias notables.

Si el orgullo y la vanidad acompañan al hombre desde la cuna al sepulcro, pasiones hay tambien que cesan generalmente en ciertas épocas de la vida y ceden el puesto á otras. La gula y la pereza por ejemplo, tan naturales á la infancia, son ordinariamente reemplazadas en la juventud por la prodigalidad y los arrebatos del amor.

Algunos años despues el amor se estingue y entra la ambicion; esta á su vez se evapora en el viejo, y llega despues la avaricia, para no desaparecer hasta la muerte. Tales son las transformaciones que suelen experimentar las principales pasiones en el círculo de la vida.

Las pasiones son solidarias entre sí como muchos órganos: no es posible excitar una sin que al momento se pongan en juego otras.

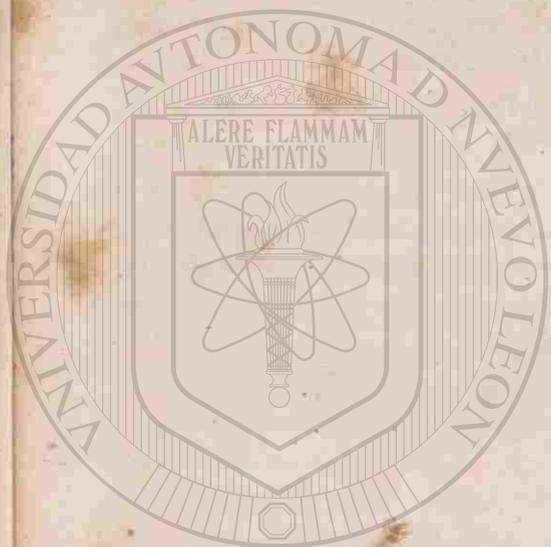
Pero la pasion dominante sobreescita las facultades, los sentimientos, los instintos favorables á sus deseos y supedita, digámoslo así, á los que quisieran oponerse á sus designios. El origen de las pasiones ó afectos debe buscarse en último análisis, en la idea del bien ó del mal, multiplicada ó abultada las mas de las veces por la imaginacion.

Las pasiones bien consideradas, son los movimientos mas ó menos vivos del amor hácia los objetos que juzgamos capaces de producirnos impresiones é ideas agradables; ó por el contrario, son los movimientos del odio y aborrecimiento hácia los objetos que suponemos capaces de afectarnos de una manera sensible ó dolorosa.

Así es que puede decirse con razon que todas las pasiones se reducen á desear algun bien, algun placer alguna felicidad real ó imaginaria, ó á temer y á huir de algun mal verdadero ó aparente. De esto se deduce que las pasiones han de ser muchas, y que serán mas ó

menos fuertes ó activas, segun sea mayor ó menor el bien que esperamos, ó de mas consideracion el mal que tememos.

Nosotros solo nos detendremos á hablar de aquellas de que el actor ha de tener mas conocimiento, por haber de espresarlas con frecuencia en el teatro, y hablaremos únicamente de ellas por lo que tienen relacion con el arte de la declamacion.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Estimacion, respeto, veneracion, amor.

La estimacion es un efecto favorable fundado en calidades que consideramos útiles y agradables, que nos inclinan y aficionan á los que las poseen; así que es una disposicion á amarlos, y á unirnos estrechamente con ellos.

La señal genérica, esencial y característica de la amistad, es la inclinacion ó tendencia á acercarse y unirse con la persona amada, pues la vemos practicar por todos los pueblos y por todas las clases de la sociedad, entre las cuales solo se diferencia por el grado ó intimidad de la union, y por algunas modificaciones secundarias; hijas de la mayor ó menor educacion, del calor ó frialdad, del carácter, etc. Así es que damos la mano, la apretamos ó la acercamos al pecho ó á nuestros labios; ó abrazamos ó besamos á las personas ó cosas que nos son apreciables, ó que miramos con cierta *estimacion, respeto, veneracion ó amor.* Como todas

estas gradaciones de la pasión están fundadas en las mas ó menos buenas calidades del objeto estimado, respetado, venerado ó amado, así puede decirse que no se diferencian estos afectos entre sí, sino en los diversos grados de este conocimiento.

Estimamos á una persona que por sus prendas morales ó físicas se distingue del comun de los hombres; si su mérito es mucho, ó es de carácter elevado, la respetamos, y si este mismo mérito es excesivo, ó es de categoría elevadísima, la veneramos; y cuando nuestra estimación encuentra la recompensa en el mismo objeto, entonces la amamos.

Por esto se dice que los amigos se estiman, los inferiores respetan á los superiores, los hijos veneran á sus padres y los amantes y esposos se aman. Este último sentimiento va dirigido siempre y es relativo á las personas; mientras que la estimación, el respeto y la veneración pueden estenderse á las personas y á las cosas.

La espresion de la estimación no tiene carácter propio y distintivo, como lo observó Le-Brun. Tomada la estimación de la veneración, solo es mas moderada, y una cierta seguridad franca aunque modesta, toma el lugar del temor respetuoso.

El modo de excitar 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 fal-

tan ninguna de aquellas apreciables circunstancias que pueden hacerles desear. Se enumeran con cierto énfasis y reconocimiento los favores recibidos y las gracias que nos hayan dispensado, y si la persona de quien hablamos nos es amada ó nos ama, se añadirá esta circunstancia característica de esta pasión.

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

Descuret cree que el amor en su acepción mas lata, es aquel hechizo irresistible que atrae todos los seres, aquella afinidad secreta que los une, aquella chispa celeste que los perpetua; en una palabra, que todo es amor en la creación.

«Es difícil, dice La-Rochefoucauld, definir el amor; segun él, solo puede decirse que en el alma es una pasión de reinar; en los espíritus una simpatía y en los cuerpos un anhelo oculto y delicado de poseer, despues de muchos misterios, lo que uno ama.»

Pero La-Rochefoucauld confunde aquí la galantería con el amor; porque el verdadero amor casi no sueña en reinar, constituyendo toda su felicidad en la que disfruta el objeto amado, y muchas veces en su propia sumisión.

Es el amor una fiebre ardiente que tiene sus exacerbaciones, sus arrebatos y sus furros.

El amor, dice madama Stael, es la historia de la vi-

da de las mujeres, y no mas que un episodio en la de los hombres.

No presenta el amor un carácter tan determinado como las otras pasiones, porque se identifica mas con el entendimiento, con los caprichos, con las virtudes y los vicios de los que lo sienten, ó por quienes se siente, con su grandeza y con su humillacion. Lóbrego y poco confiado en el celoso, exigente y tiránico en el orgulloso, alternativamente grosero y frio en el egoista, extraño é inconstante en el que no procura mas que satisfacer su pasion, se muestra tímido, tierno y delicado en el que posee y sabe á lo menos apreciar los dotes del corazon y del entendimiento, y en todas estas variedades, continua Descuret, ¿cuántas modificaciones no pueden observarse? Así es que entre todas las pasiones, es el amor la mas difícil de describir, porque en cada sujeto ofrece tantas diferencias, cuantas se observan en sus facciones, ó mejor dicho en su fisonomía.

Despues que cada hombre da al amor el carácter que á si mismo le es propio, obsérvase tambien que esta pasion, considerada en los diferentes pueblos tomados colectivamente, presenta un carácter muy señalado. Así la pasion del Africano es ardiente y cruel; fria y brutal la del Lapon, y en algunos pueblos civilizados, todo se hace, bien que momentáneamente, por amor ó para el amor.

Considerado especialmente en las mujeres, la influencia del clima da el siguiente resultado tomado de un

hábil observador. Las españolas, las primeras entre las mujeres, aman fielmente; su corazon quiere con todas veras, pero llevan un estilete clavado en aquella entraña. Las italianas son lascivas; las inglesas exaltadas y melancólicas, pero son sosas y altivas; las alemanas tiernas y dóciles, pero pesadas y monótonas; las francesas agudas, elegantes y voluptuosas.

El doctor Frank dice que sospechamos la oculta existencia del amor en algun individuo, cuando pronuncia mas ó menos á menudo de lo que tiene de costumbre el nombre de una persona de sexo diferente, ya sea sin necesidad, ya sea trocando un nombre por otro; si la pronunciacion de este nombre ocasiona una pronta rubicundez ó una constriccion de pecho, que se conoce por un suspiro; si escribe ó pinta á menudo, casi sin advertirlo el entendimiento, las letras iniciales ó el nombre de la misma persona; cuando pasa mas tiempo del acostumbrado en el tocador, y elige con preferencia algunos colores; cuando trueca sus gestos naturales por los que suele hacer la otra persona; cuando sucede lo mismo con la eleccion de las palabras, cuando se demuestra cariñoso con sujetos que antes le eran indiferentes, é indiferente con aquellos á quienes manifestaba cariño; cuando cumple mal ó con poco interés sus deberes; cuando olvida los animales domésticos que cuidaba con afan; cuando hace en su aposento cambios que no sirven para la comodidad; cuando en el paseo y en los negocios no sigue las mismas horas ó el mismo

camino; cuando cambia tanto el carácter, que se convierte el alegre en triste, y el triste en alegre; cuando la fisonomía, y especialmente las miradas están en relación con este cambio; cuando se presenta continuamente en sueños una misma imagen; cuando se sienten á menudo suspiros, palpitacion de corazon, lágrimas involuntarias, y principalmente cuando los zelos llegan á tralucirse.

Las señales de un amor desenfrenado son, en lo físico, el enflaquecimiento, la palidez, los ojos cóncavos, hundidos debajo de los párpados, y habitualmente fijos ó inquietos; un pulso que hallándose ausente la persona amada, es desigual, pequeño, débil; pero que se vuelve tumultuoso y fuerte luego que la ve, oye su voz ó solamente la recuerda, etc.

En lo moral obsérvase una gran movilidad en el carácter, una afición decidida á la soledad y á la meditacion, suma indiferencia en todo lo tocante á la conservacion del cuerpo, y en los mas importantes deberes, etc.

El amor, origen de los mas deliciosos goces, así como de los mas crueles tormentos, segun sea feliz, contrariado ó zeloso, es la mas agradable, la mas sufrida ó la mas horrorosa de las pasiones.

El amor feliz en realidad ó en esperanza, produce en toda la máquina un calor suave y saludable. Al ver el objeto amado y al pensar tan solo en él, palpita el corazon, acelérase su circulacion y es mas animada la

respiracion: pintase en la cara un leve color encarnado y se animan todas las funciones con nueva expresion, los ojos se humedecen y se ponen brillantes, el mirar es vivo, apacible, lánguido. Píntase la sonrisa de la dicha en los labios, que se ponen algo hinchados, suavízase el metal de la voz, el lenguaje es mas fácil, mas animado, mas hiperbólico; ó bien no pudiendo la voz bastar á espresar las ideas que se agolpan en la imaginacion, la dicha hermanada con la admiracion produce muchas veces, segun repetidas observaciones prácticas, el éstasis, atencion escesiva pero deliciosa, durante la cual queda vinculada en un corazon, que es su universo, y cuyos latidos todos le pertenecen.

El amor contrariado tarda poco en perturbar toda la organizacion; se sienten calofrios desagradables por el cuerpo, el pulso es pequeño é irregular, la respiracion suspirosa, oprimida por un peso permanente. Hállase habitualmente pintada la tristeza en el rostro, que está descolorido, y el ojo, espejo del alma, está fijo, empañado y lánguido.

El amante desgraciado, dominado por un pensamiento esclusivo, parece privado de inteligencia; sus sentidos le son, por decirlo así inútiles; oye sin entender; mira sin ver; si quiere hablar, le perturban las ideas, se le traba la lengua; la voz es tambien apocada y quejumbrosa. Sus quebrantados miembros no pueden resistir la menor fatiga; no busca mas que la inacción, y no está bien sino en la soledad. Los alimentos son para él

insipidos; no puede conciliar el sueño, y si llega á poder cerrar los párpados, le atormentan los mas crueles ensueños, etc. (*V. Zelos.*)

El actor deberá tener presente que los modales del amor han de ser blandos, suaves y delicados, y que en todo se han de manifestar los deseos 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 estraños que le rodean, no solo en la ausencia del objeto amado, sino tambien en medio de los arrebatos de su posesion. La jóven que espera ver cuanto antes á su ausente amante, prodiga su afecto á sus amigas, y se complace en abrazarlas repetidas veces, para satisfacer la necesidad que tiene de desahogar un afecto que no cabe en su corazon.

Algunas veces serán permitidos al actor ciertos rasgos fuertes y decididos, en especial en el amor impetuoso y contrariado; así como una mezcla ó tintura de melancolía en el amor desgraciado.

El respeto y la veneracion tributados al poder, van mezclados muchas veces del temor, así pues el actor inteligente debe conocer estos casos para indicar al 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 ha de espresar muchas veces pasiones

complicadas ó mixtas, es preciso tener presente que estas pueden producir gestos y actitudes, que habiendo de reunir sentimientos contrarios, parezcan á primera vista equivocadas ó falsas, por la contraposicion que en ellas debe observarse, sin que por esto lo sean en realidad.

Todo el mundo sabe que el asombro hace inclinar el cuerpo atrás, y que la amistad le dirige hácia adelante; y así, cuando un amigo que se cree lejano ó muerto, y que por consiguiente no se espera ver, se presenta de repente, el verdadero accionado será dar un paso atrás, ó á lo menos inclinar el cuerpo atrás por causa del asombro que ha causado su aparicion, al paso que los brazos han de abrirse hácia adelante para recibir con afecto al amigo.

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

El europeo para manifestar su estimacion y respeto, descubre su cabeza, al paso que no se quitan el turbante los orientales. El primero aun para espresar el mas alto grado de veneracion, solo inclina la cabeza, y algun tanto el cuerpo, y rara vez hinca la rodilla; mientras que los otros en igual caso doblan todo el cuerpo y ocultan su cara, como si quisieran besar la tierra, y hasta llegan á postrarse en ella.

Los romanos espresaban la veneracion á un objeto ó le adoraban, acercando su mano derecha á la boca, y luego la dirigian estendida al objeto venerado; de cuya accion, *manum ad os admovere*, llevar la mano á la boca, se deriva la palabra *adoracion*.

El apretar á otro la mano, besársela, darle un ósculo en los carrillos ó en la frente, abrazarle, cogerle la barba y besarla, poner una cosa sobre la cabeza, etc., etc., son modos diferentes de asegurar la amistad, el respeto, la veneracion ó el amor, que el actor ha de saber aplicar y hacer uso con oportunidad, segun el país en que se supone la accion del drama, y segun los personajes á quienes haya de tribularse alguna de estas pruebas exteriores de deferencia ó estimacion.

Zelos.

Los *zelos*, hijos legítimos de la envidia, como los define un sabio, son la inquietud que produce en nosotros la idea de una felicidad que suponemos que otros gozan mirándonos privados de ella.

Los *zelos* suponen una idea baja de si mismo, una falta de las ventajas ó calidades que se reconocen, ó que se supone existen en aquellos que causan los *zelos*.

Un amante está zeloso de su rival, porque teme no tener á los ojos de su amada, tantas prendas como el que motiva sus inquietudes.

Los pobres viven zelosos de los ricos, porque aquellos se sienten destituidos de los medios que estos pueden emplear para obtener todos los placeres que los otros no pueden conseguir.

Los *zelos* tienen tambien por origen la desconfianza; es decir, la falta de seguridad que tenemos de la per-

sona amada, cuya desconfianza da lugar á la pasion de los zelos.

La ambicion es igualmente otro origen de los zelos, es decir, en aquellos casos en que deseamos elevarnos al grado ó rango que ocupa un rival dichoso.

Tan naturales son los zelos al corazon del salvaje, como al del hombre civilizado: siguen todas las faces del amor, y se modifican como este, segun el carácter de los sujetos que los padecen.

En los unos no consisten mas que en un sentimiento conservador, en un aguijon que los escita á redoblar los cuidados y la ternura para cautivar al objeto amado; en otros son una pasion lúgubre y feroz, que quita al que de ellos adolece, hasta los últimos destellos de la razon; finalmente en otros muchos, infieles, pero desesperados de verse abandonados por una mujer á quien tampoco aman, se reduce este sentimiento al del amor propio humillado por un rival mas venturoso.

Sucesivamente tirano y esclavo, el celoso se encoleva desmedidamente, ó bien pierde su dignidad y se deshace en ruegos; agitan perpetuamente su cerebro enfermo las mas estañas suposiciones; para él finalmente no cabe reposo; pues las sospechas y los temores le persiguen hasta en el sueño. Obsérvase en sus movimientos, en su posicion, en sus miradas principalmente, algo siniestro que asusta y ahuyenta todas las simpatias y la compasion con el dolor que experimenta.

No cabe justificarse con él; si la compasion puede á

veces inducirle á dar algun testimonio de afeccion á la persona á quien ama; estos testimonios para él no son mas que un disimulo hábilmente calculado; redobla luego sus sospechas; injuria y amenaza, ó bien, cediendo momentáneamente á la conviccion y al arrepentimiento, admite las pruebas que le da el sujeto á quien ama, pero vuelve desde luego á caer en sus imaginarios terrores, y á ser tan injusto y tan furioso como antes.

El zeloso, generalmente se esfuerza en ocultar á la vista de todos, los tormentos que padece, avergonzándose de ellos como de una flaqueza; y aun no es raro oírle hablar con desprecio de los sujetos zelosos. Mas si bien delante de los estraños es tan reservado, se venga ampliamente de esta reserva con su víctima, como dice Descuret, sobre todo si tiene en ella derechos de que pueda valerse.

En las violencias sordas y ocultas de la tirania doméstica, es donde suelen ser mas terribles los efectos de esta pasion; porque la lucha se verifica por lo comun entre la fuerza y la debilidad.

Digna es en cualquier situacion de lástima el alma que está sujeta á esta horrible pasion: pues el desgraciado, en medio de su dolorosa y continua ansiedad, se consume para investigar lo mismo que tanto teme llegar á saber; y sin embargo quiere cerciorarse de lo mismo que tanto le conviene ignorar. Si llega á pasar de la sospecha á la certeza de que no es correspondido, cesa algunas veces instantáneamente el sentimiento que

le domina, convirtiéndose los zelos en desprecio; pero las mas veces degenera en rencor, en furor, ó bien termina por la melancolía, la manía, y tal vez por el suicidio.

Cuando los temores del zeloso son puramente imaginarios, y están destituidos de fundamento, entonces la pasión es menos violenta en sus accesiones; pero basta su frecuencia para emponzoñar la felicidad doméstica.

Temibles son también las tempestades que levantan los zelos en el corazón de la mujer. «Cuando los zelos, dice Montaigne, llegan á apoderarse de esas almas flacas y sin resistencia, da lástima la crueldad con que las atormentan y tiranizan. La virtud, la salud, el mérito, la reputación del marido, son los botafuegos de su rabia; esta fiebre marchita y corrompe todas sus bellezas y bondad; y una mujer zelosa, aunque sea casta y económica, no hace ninguna acción en que no manifieste el mal humor que la domina.»

Se ha observado en cuanto á las diferencias que presentan los zelos en los dos sexos, que son mucho mas frecuentes y mas groseros en el hombre que en la mujer. Sospecha el hombre mas fácilmente y con mucho menos motivo que su mujer es culpable de una infidelidad material, que esta de él; y sobre todo teme el hombre una afrenta que en nuestras costumbres es un objeto de escarnio: la mujer, al contrario, teme mas el perder el corazón de su objeto adorado, y mientras crea poseer todavía su afecto, puede soportar mejor el partir sus caricias con una rival.

De la historia de los arrebatos de los zelos resulta que casi siempre es la mujer la que paga los atentados cometidos contra la amistad ó la fé conyugal. En efecto, ella perdona ordinariamente al hombre las infidelidades que le descubre, y desahoga su resentimiento contra sus rivales; el hombre, al contrario, perdona mas fácilmente á su rival, y dirige toda su venganza contra aquella cuya mala conducta puede dar lugar á que llegue á ridiculizársele ó á introducirse un estraño en su familia. (V. *Envidia.*)

De todas las pasiones, los zelos son tal vez de los cuales es mas difícil dar reglas fijas para espresarlos. Como se presentan ó manifiestan en la naturaleza de tantas maneras diferentes, ó bajo una multitud de aspectos, raya casi en imposible señalar el gesto que verdaderamente les corresponda.

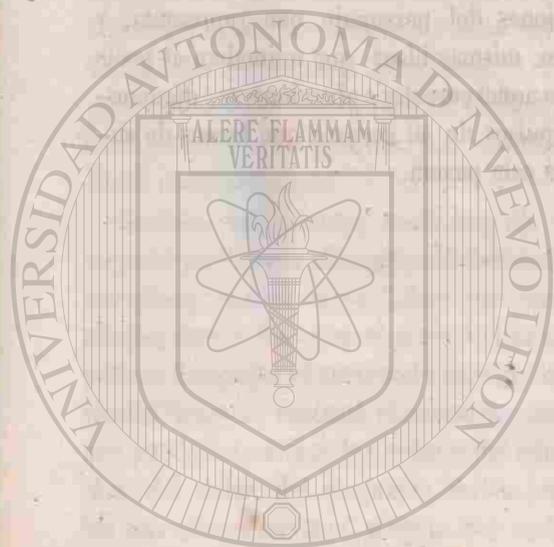
Los zelos que tienen por origen la ambicion, unas veces pertenecerá su espresion, como dice un célebre escritor, á la vergüenza, otras á un disgusto que participa algo de la cólera, ó á un enfado secreto; sin que en estas modificaciones sea posible señalar los signos propios y característicos que pertenecen meramente á los zelos, y que por ejemplo distinguirían de cualquiera otra tristeza noble, aquellas lágrimas que derramaba el jóven César, leyendo la historia de Alejandro Magno. Examinados los zelos del amor, se verá entonces un verdadero Proteo que no teniendo jamás una forma propia, cambia de aspecto á cada instante.

El arrebató, las lágrimas, la risa desdeñosa y burlesca, la mirada curiosa del que sospecha, las quejas amargas, la opresión del dolor, las violencias, finalmente el furor y la muerte, he aquí la gradación de los sentimientos que suceden en el alma del zeloso Otelo. Todas estas expresiones pertenecen á los zelos; pero ¿qué variedad, y que infinita distancia no se advierte entre ellas? ¿Cuánto se diferencia cada una de sí misma de un instante á otro?

En estos movimientos nada hay fijo ni estable; en ninguna parte se halla una señal aislada que designe los zelos y no otro afecto. ¿Pero cuál será el gesto propio que dará á los zelos el actor ó el artista que se propusiera bosquejar el accionado característico de las pasiones? Ninguno, contesta el mismo escritor; porque aunque pueda determinar las señales del odio, de la opresión, del dolor, del desprecio burlesco, en fin, de todas las expresiones mixtas ó simples que suelen adoptar los zelos, jamás conseguirá fijar los gestos particulares de esta misma pasión, por que no los tiene.

Le-Brun en sus dibujos indicó el aire del odio para expresar los zelos; pero no siempre el odio es zelos, ni todos los zelos se manifiestan por los efectos del odio. Así pues como en los zelos se muestran tantas otras pasiones, según sea su origen el amor, la ambición 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, se-

gun hemos indicado, que cada uno de los hombres los siente y manifiesta á su modo, el actor que desee expresarlos con maestría deberá estudiar á fondo el carácter y situaciones del personaje que representa, y empapado en las mismas ideas que animaban al poeta cuando diseñaba aquel carácter, abandonarse, digámoslo así, á los impulsos de su corazón que hemos de suponer sensible á esta pasión.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA Y ARCHIVO

**Miedo, pavor, susto, temor, terror, espanto,
asombro, horror.**

Casi no se diferencian entre si estas pasiones, afectos ó sensaciones mas que en su mayor ó menor grado de intensidad, y en la manera de afectarnos. Pueden definirse: un estado penoso del alma con perturbacion de los sentidos, producido por la rápida percepcion de un peligro real ó imaginario.

El temor tiene su origen en el carácter, en la inquieta vivacidad, en la desconfianza, en la melancolía, en la pusilanimidad, en la educación, en el ejemplo, etc.

Es tal vez el temor la pasion mas contagiosa y la que menos puede el hombre disimular. Se apodera de nosotros aun antes de llegar el momento del peligro, y dura mucho tiempo despues de pasado aquel.

El temor ó el miedo, hijo muchas veces del temperamento, es muy difícil de corregir, y entonces es mas

digno de compasion que de desprecio el hombre dominado por él.

El pavor, el susto y el terror significan tres estados ó grados mas intensos de miedo, en los cuales el organismo sufre una perturbacion todavia mayor.

El pavor, mas intenso pero mas pasajero que el miedo, procede de un riesgo súbito é imprevisto que amenaza nuestra persona; lo producen cosas perceptibles á nuestros sentidos, y nos sobrecoge. El susto dura tanto como el riesgo que lo ha ocasionado. Nace de las cosas que vemos, y nos deja yertos. El terror producido por las ideas que nos formamos de una cosa, mas bien que por lo que es en realidad, produce en nosotros el efecto de la cabeza de Medusa, y nos petrifica. El terror puede ser pánico ó imaginario, mas el susto nunca lo es.

El espanto es otra variedad del miedo, que nos incita á huir con rapidez del riesgo, cuando no nos hallamos con fuerzas para resistirle.

El temor que infundadamente se ha confundido con el miedo, es una sensacion de inquietud escitada en el alma por la idea de un mal que se teme y cuyas consecuencias á veces nos exageramos. El hombre dominado por el temor preve el riesgo, despierta el organismo y le estimula; pero no se atreve á adelantarse contra el mismo riesgo.

El medroso huye á la vista del enemigo, ó bien cae y se deja matar sin llegar casi á hacer resistencia. El

medroso tiene pálido y desconcertado el rostro y marchitadas las facciones; su boca está abierta y su mirar azorado, los labios lívidos y las narices inmóviles. Los párpados retraidos impelen hácia fuera el globo del ojo; las cejas en vez de estar agitadas, como sucede en el temor, permanecen elevadas y fijas en su contraccion. En cuanto al tronco, los músculos que en él se insertan han perdido toda la fuerza de reaccion; tiemblan y se doblan las rodillas, y los brazos se arriman á la línea central. Un frio glacial se apodera de todo el cuerpo; laten irregularmente el corazon y el pulso, espira la voz en los labios, y muchas veces sobreviene un largo síncope á consecuencia de tan violenta concentracion; la cual á ocasionado algunas veces la muerte repentina, especialmente en el terror, en el cual, á mas de dichos fenómenos, se observan tambien horripilaciones, es decir, erizamiento de los pelos y cabello, y la rigidez muscular.

Por una razon natural los desórdenes intelectuales resultantes del miedo y del temor, son mas frecuentes, y mucho mas graves en la mujer que en el hombre, entre otras causas por ser mas esquisita su sensibilidad. ®

El temor, segun hemos dicho, es el afecto que escita en el alma la idea de un mal que nos amenaza. Segun sea la gravedad de este mal y la debilidad del hombre puede el temor pasar al grado de terror, y aun al de espanto, si el mal es producido por una causa sobrena-

tural, aunque á veces basta que sea no mas que extraordinaria.

El asombro tiene alguna analogía con el espanto, del cual apenas se distingue sino en no ser tan activo, y reconocer por origen un temor repentino; así como el horror reúne á esto siempre la deformidad de la cosa que nos lo produce.

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

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

Quando por aversion ó temor desechamos un objeto, entonces el cuerpo se echa ó retira hácia atrás antes que se muevan los piés, haciéndose esto en los afectos fuertes é imprevistos muchas veces con tanta precipitacion y viveza, que perdiendo el hombre su equilibrio

da muchos pasos en falso, si es que no cae del todo.

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

El que teme el ruido del trueno ó el estampido del cañon; el que oye una gran disonancia, ó cualquier otro sonido desagradable, ó bien oye palabras impías ú obscenas, se tapa los oidos con las manos, apartando la cabeza, ó volviendo la cara.

El hombre que quiere evitar ó huir de un peligro muy próximo, como por ejemplo, de ser mordido de una serpiente venenosa que avanza hácia él, echará á correr, levantando quanto pueda los piés de la tierra; al paso que otro que, sin esperanza de poderse liberrar ve el peligro sobre sí, agachará temblando todo el cuerpo.

Quando el temor ha llegado á su mas alto punto y se ha enseñoreado del hombre, éste ve y se figura peligro en todos los objetos, aun en los mas inocentes é insignificantes; de modo que al oír el menor ruido, al columbrar la mas débil sombra, se aumenta su terror y se multiplica su espanto.

El asombro que no es mas que la admiracion en un grado superior, no se diferencia de esta sino en que

todas las facciones son entonces mas características: la boca está mas abierta, la vista mas fija; las cejas mas levantadas, y la respiracion mas contenida, la que se para de repente como el pensamiento, cuando ve un objeto interesante que se presenta inesperadamente. En el asombro se dá un paso atrás, ó á lo menos inclinamos el cuerpo hácia aquella parte.

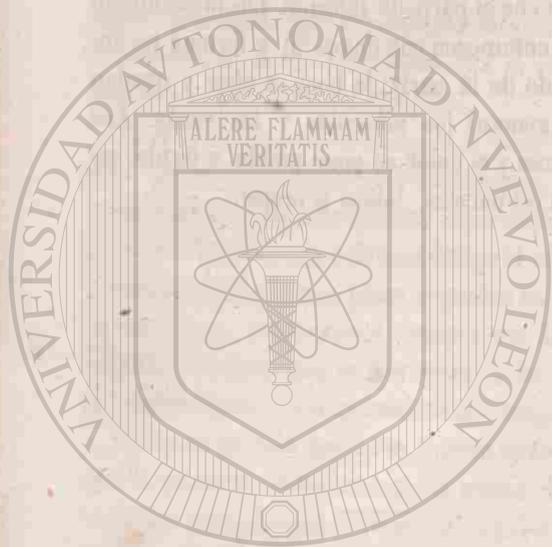
El horror hace abrir bastante la boca y los ojos, al paso que el cuerpo está casi trastornado, y los brazos levantados con rapidéz quedan inmóviles. En un horror grande el hombre sin volverse dirige el pié hácia atrás, y vacilante da algunos pasos seguidos en la misma direccion recta, mayormente siempre que desea no perder de vista el objeto que le horroriza, á fin de poder juzgar del peligro, y escaparse cuando mejor convenga.

Si en un grande horror se vuelve el cuerpo al objeto que le produce, debe hacerse en medio del movimiento de los pies, dirigidos atrás con rapidéz; pues de otro modo seria débil la espresion y no producirá efecto alguno.

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

Watelet dice que Le-Brun observó que en el pavor se arquean las cejas manifestándose bastante los músculos que ocasionan estos movimientos, los cuales se hin-

chan, se oprimen y se bajan hácia la nariz; los ojos se abren extraordinariamente; el párpado superior casi se oculta en la ceja; el globo del ojo se pone encarnizado; la pupila se aparta del punto regular de la vista, y se oculta en parte con el párpado inferior. Los músculos de las mejillas se entumescen con 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 lívido, especialmente en las narices, labios y orejas.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Ira. Desesperacion.

Es producida la *ira* por la ofensa que nos hacen, y la misma escita en nosotros el deseo de venganza. Cuando la ira es duradera se transforma en 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.

Créese con mucho fundamento que los emperadores Nerva, Valentiniano y Wenceslao rey de Bohemia murieron de repente en un acceso de ira.

Lo que principalmente escita la ira, no es tanto la ofensa que recibimos, como el desprecio de que suele ir acompañada, y que tan directa y fuertemente ataca nuestro delicado amor propio. Por esta razon nos resentimos tanto de un puntapié ó de un ligero bofeton, siendo así que el daño que se nos puede hacer es insignificante; y es por el desprecio que recae sobre nosotros y suele acompañar á estas acciones.

Cuando un hombre está enfadado de una mujer que quiere, cuando una persona ilustre por su nacimiento y sus cualidades personales se ve insultada por un hombre del pueblo, ambos se hallan dominados de la ira; el uno por el amor que tiene á su compañera, y el otro por lo celoso que está de que se vean ajadas sus distinciones y sus prerogativas.

El hombre dominado de la ira experimenta un terrible trastorno, entregándose á las contorsiones mas violentas, y tomando posturas las mas estravagantes, por cuya razon decia Séneca hablando de esta pasion, que no sabia si era mas detestable que fea.

El actor al espresar en la escena esta pasion debe proceder con alguna circunspeccion, es decir, que no debe copiar con demasiada exactitud todos los transportes de ella, y 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 el cuerpo una tension, particularmente en los piés y en las manos. Unas veces presenta los puños cerrados, y otras las manos abiertas, y su semblante toma todos aquellos gestos ridiculos, ó mas bien horrorosos, que adquiere un hombre cuando, teniendo su enemigo delante, va á reñir con él á brazo partido.

La accion mas natural, como observa Watelet, es

acercarse al objeto que causa la ira, abalanzarse y dirigir la vista con intencion al enemigo, igualmente que los brazos uno despues de otro, con las manos cerradas, si no tiene alguna arma con que amenazarle. Sus pasos tan pronto son vivos, tan pronto se paran repentinamente, tiembla á veces su cuerpo y golpea con los piés al suelo.

Su voz unas veces es fuerte, otras apagada. Sus miradas vagas pero terribles, anuncian la pasion que le domina. En algunas ocasiones lágrimas ardientes bañan el rostro del iracundo, así 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 en que cuando una fuerza superior, como las cadenas ó las bayonetas, se oponen á que el desesperado sacie su venganza, vuelve sus esfuerzos contra aquello mismo que le sujeta, aunque sean cosas inanimadas. Con el deseo de saciar su venganza acomete á fuerzas irresistibles, se abalanza contra sus enemigos por superiores que sean, despreciando y aun burlándose de su número y de su poder, obrando en una palabra como un hombre fuera de sí, y que aborrece y detesta la vida: efecto de la rabia de que se halla poseido su corazon.

Otras de las señales exteriores de estos terribles afectos son crispaturas de nérvios, convulsiones, agitacion,

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; el rostro se pone pálido y la nariz se eleva; la boca se abre, y los dientes se aprietan: á todo esto siguen á veces las convulsiones, los desmayos y la misma muerte.

En otras ocasiones, de los esfuerzos que hace el alma, resulta la enagenacion mental y el delirio; y á lo último el abatimiento y el trastorno de la razon, causan ó conducen al desesperado á una especie de insensibilidad.

Cólera, impaciencia, arrebató, violencia.

La *cólera* es un odio ó aborrecimiento repentino, mas ó menos duradero, del objeto que se considera dañoso: es un delirio agudo.

La palabra *cólera* que se deriva de la voz griega *bilis* porque los antiguos la atribuian á la agitacion de este fluido, era segun las ideas de los mismos una pasion biliosa. Horacio dice que la *cólera* es una locura de corta duracion: *ira, furor brevis*. El poeta griego Filemon habia dicho anteriormente en una de sus comedias: «Todos somos insensatos cuando estamos encolerizados.» Aristóteles dice que la *cólera* es «el deseo de devolver el mal que se nos hace.» Séneca la definia «una violenta emoció del ánimo que voluntariamente y por eleccion nos inclina á la venganza.» «Charron decia que la *cólera* es una pasion loca del alma que nos hace salir de madre, y que procurando rechazar el mal que

solo nos amenaza ó que ya se nos ha causado, hace hervir la sangre en nuestro corazon y levanta en nuestro espíritu furiosos vapores, que cegándonos nos precipitan á cuanto puede facilitarnos nuestros deseos de venganza. Es una rabia de corta duracion, un camino que conduce á la manía.»

«La Cólera, segun La-Chambe, es una pasion mixta que se compone del dolor que sufrimos por la injuria que hemos recibido, y de los fuertes deseos que de rechazarla tenemos.»

Descuret la define: «Una escesiva necesidad de reaccion determinada por un dolor físico ó moral» añadiendo que esta pasion tiene muchos grados que son la impaciencia, el arrebató, la violencia, el furor, el rencor y la venganza.

La Impaciencia es una habitual disposicion á enfadarse por la menor contrariedad. Distinguese por una viva é imperiosa inquietud, por palabras fuertes y entrecortadas acompañadas de algun pateamiento, de una rápida contraccion de los músculos de la cara.

El Arrebató es una propension á enfadarse por el menor obstáculo, y á entregarse por intervalos á fuertes gritos y amenazas, y á fuertes movimientos convulsivos, acompañados tambien de injurias y amenazas.

La Violencia es un grado mas adelantado que el arrebató, y en ella hay mas que amenazas. Constituyendo un grado mayor de irritacion, el hombre se entrega á actos de brutalidad contra el que le ha herido ó contrariado.

El *Furor* (V. su artículo particular).

El Rencor que no debe confundirse con la antipatia, es una cólera prolongada, una cólera crónica. Si bien en esta pasion hay al parecer menos agitacion que en la cólera, no por eso fermenta con menos violencia, no tardando el que la experimenta en sufrir todos los efectos del dolor moral.

La *Venganza* (V. su artículo especial.)

Los síntomas de la Cólera presentan en los varios individuos muchas diferencias, que en gran parte parecen depender del predominio orgánico de cada uno. Han distinguido los observadores la *Cólera roja*, y la *Cólera blanca ó pálida*; y Descuret añade que hay una tercera especie que participa de entrambas. «Si se hallan aguijoneados, dice, por la Cólera los sujetos robustos y sanguíneos, la sangre, concentrada al principio hácia el centro del cuerpo, es arrojada luego y rechazada hácia la periferie; late con violencia el corazon; acelérase la respiracion; se hinchan y enrojecen la cara y el cuello; erizanse los cabellos; la vista se anima y se pone colorada, y parecen saltar de las órbitas los globos del ojo inyectados de sangre. Al mismo tiempo se dilatan las narices; y los labios estirados, dejan á descubierto los dientes; la voz se vuelve ronca; obtúndese el oido; la palabra casi siempre es entrecortada; se pronuncia con dificultad, ó al contrario con suma rapidez; sale espuma de la boca; el colérico vomita injurias y amenazas; por último, se desarrollan las fuerzas de un modo pro-

digioso, y la contraccion muscular que acompaña este trastorno del cuerpo y del espíritu, es violenta, pero pronta: la pasion ha reaccionado, ya está satisfecha.»

«En los sujetos débiles, continua, en aquellos á quienes predomina el sistema linfático, la sangre arrojada tambien al principio hácia las vísceras, parece que permanece en ellas; los latidos del corazon son casi insensibles; el pulso es pequeño, constreñido y frecuente; la respiracion difícil y sofocante; cúbrese el cuerpo de un sudor frio; la cara pierde enteramente el color; los ojos se ponen fijos y las mandíbulas se estrechan; finalmente, los miembros tienen un temblor convulsivo. Estos desgraciados, aplastados, por decirlo así, por el peso de su cólera, no pueden á veces articular una palabra, ni hacer el menor movimiento; pero esa inmovilidad y ese silencio son mucho mas temibles que la agitacion, los gritos y la violencia de los sanguíneos; porque la crisis de esta rabia impotente se verifica mas tarde.»

«En algunas almas nobles y generosas se convierte en indignacion y en menosprecio: pero las mas veces la pasion que no ha sido seguida de reaccion, pasa al estado crónico, se convierte en rencor, y por poco que este se provoque, termina por la venganza.»

«Participa de ambos síntomas la cólera de los biliosos sanguíneos. Es concéntrica al principio de la pasion, y se hace luego escéntrica.»

La cólera es una pasion difícil de espresar en el teatro, y por esto sin duda se halla raras veces bien de-

semeñada, porque en su representacion se exige tanta moderacion como fuerza, por la razon de que el hombre dominado de esta violenta pasion, no ha perdido enteramente el sentido, y se halla aun en estado de reflexionar. Un modo de representar muy violento raya en locura, y no debe confundirse esta pasion con la cólera.

Cuando uno se encoleriza con una mujer, por ejemplo, es indispensable conservar en cuanto se pueda en medio de sus transportes, el respeto que se debe al sexo. Si al encolerizarnos con un hombre que es nuestro inferior, llevamos muy adelante el insulto, porque su situacion no le permite el vengarse, entonces nos hacemos mucho mas despreciables; lo que no sucede cuando nos dirigimos contra otro que es nuestro igual ó superior, porque tiene á su mano rebatir ó enfrenar nuestros escesos.

La cólera estremada en un hombre verdaderamente intrépido, produce una tranquilidad perfecta, y en esto consiste el verdadero carácter del valor; solo en tal caso indica la fuerte pasion de que se halla poseido, con algun gesto involuntario de su rostro.

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

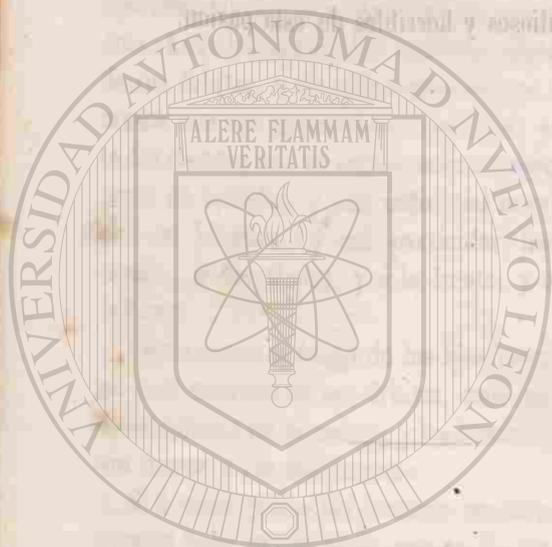
Aunque la cólera da fuerza á todas las partes esteri-
 ores del cuerpo, principalmente se manifiesta en las
 que son propias para atacar, abrasar y destruir. Hin-
 chadas con la sangre y los humores que acuden á ellas
 con abundancia, se agitan con un movimiento convul-
 sivo. Los ojos inflamados circulan rápidamente dentro
 de sus órbitas, y despiden miradas que centellean. Las
 manos con sus contorsiones violentas, y principalmen-
 te los dientes con su rechinar, manifiestan una es-
 pecie de tumulto, y una inquietud interior. Las ve-
 nas se hinchan, y en particular las inmediatas al
 cuello, á las sienas, y á la frente, y todo el rostro se
 inflama.

Otras veces el fuego de los ojos estraviados se apa-
 ga y se internan en sus órbitas, una palidez repentina
 se manifiesta en el rostro, y los brazos quedan colgados
 sin fuerza y sin movimiento.

Si á estos gestos del hombre encolerizado se añade
 aquella baba envenenada, que en lo mas fuerte de la
 pasion cae del labio inferior por un lado de la boca
 entreabierta, el observador tranquilo concebirá á su vis-
 ta el mayor horror por una pasion que desfigura y
 borra en tales términos las nobles facciones del hom-
 bre.

Por esto sin duda Plutarco puso en boca de Fon-
 dano «*que agradecería al criado que en el exceso de
 cólera le presentase un espejo, para que viéndose en él
 tan desfigurado, aprendiese á enfrenar esta pasion.*»

El actor por esta misma razon al imitar la cólera
 cuidará de no representarla con demasiada naturalidad
 y con la energía de las otras pasiones, sino con cierta
 moderacion, á fin de no molestar á los espectadores con
 los efectos fastidiosos y horribles de esta pasion.



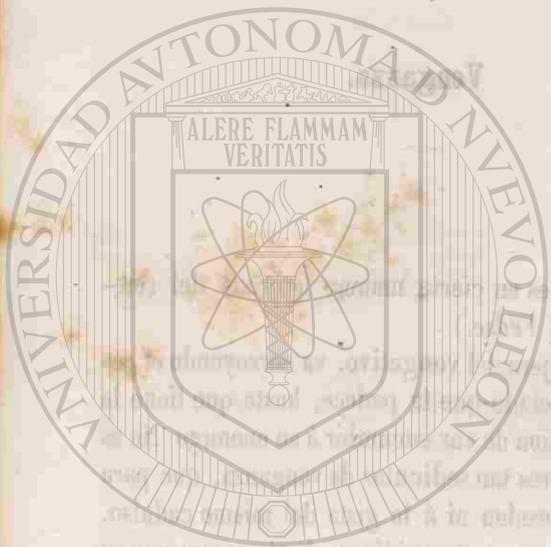
Venganza.

La *venganza* es en cierta manera la crisis del rencor, ó de la ira. (*Véase.*)

Funesta consejera del vengativo, va corroyendo el corazón del desgraciado que la padece, hasta que tiene la horrible satisfacción de ver sucumbir á su enemigo. No es raro hallar hombres tan sedientos de venganza, que para lograrla no retroceden ni á la gista del mismo cadalso.

El vengativo, como el envidioso, distínguese por su aire sombrío, su color cárdeno y muchas veces por el enflaquecimiento general de todo su cuerpo, si ha de tardar en satisfacer su pasión.

Hay otra especie de venganza en grado menor que es la fanfurría y va acompañada de cierta vergüenza y pusilanimidad, y se observa particularmente en los niños. Consiste en el estado de aflicción del alma por la impotencia en que se reconoce de rehacerse contra una inmensa superioridad física ó moral.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Furor.

El *furor* es lo sumo de la cólera, siendo indudablemente el grado mas impetuoso y escéntrico de todas las reacciones del alma, que tienden á rechazar el mal que se nos hace. En la violencia se calculan todavia los riesgos y la resistencia que para vengarse hay que vencer. En el furor está el hombre del todo ciego, se precipita sin reflexion contra su enemigo cualquiera que sea su superioridad, y se vuelve contra sí mismo, si no puede vencer á su contrario.

No es fácil dar reglas acerca el modo como ha de conducirse el actor al espresar esta pasion extraordinaria. En los lances de furor es cuando el actor no debe observar medida alguna, ni guardar lugar determinado en la escena.

Como se supone hallarse fuera de sí, sus movimientos deben ser continuos, y mostrar una fuerza superior á todos los que le rodean y se hallan esentos de esta

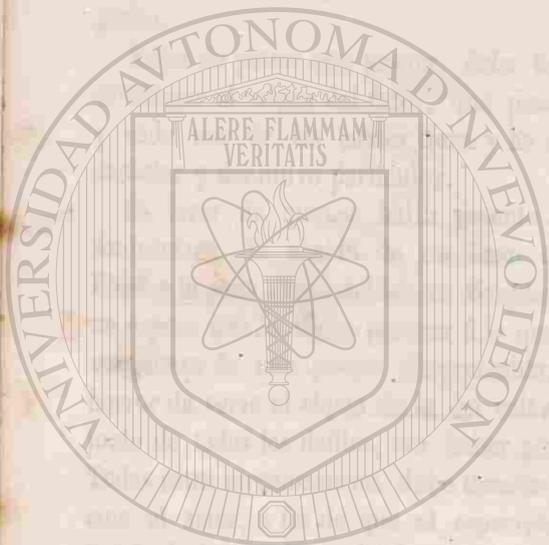
pasion. En sus miradas encendidas y penetrantes debe conocerse el descarrio de su imaginacion. Su voz unas veces debe ser llena y vigorosa, y otras sofocada; pero siempre sostenida por una estraordinaria fuerza de pecho.

Antes de pintar esta pasion, debe tambien el actor investigar el origen del furor, que pueden ser varios, y cada uno de los cuales tiene y ha de presentar un carácter y distintivo particular.

El furor de que se halla poseido Orestes en la Andrómaca, es nacido de un amor desesperado; en Electra la pena de un delito; en Herodes el martirio de un esposo que ha hecho perecer á la que adoraba, y la vergüenza de una pasion despreciable; en Edipo el horror de verse el objeto de la ira celeste, 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 trasluzca al través de los arrebatos del furor, el carácter y la causa que lo producen.

Mas téngase presente, que el furioso que en los transportes ó frenesi de esta pasion se arrancara los cabellos de un modo horroroso, que gesticulara con todo el rostro, que aullara hasta que todos los músculos se le hincharan sucesivamente, y se inflamaran sus ojos por la sangre estravasada, este furioso, pudiera ser muy parecido á la naturaleza, pero no podria menos de disgustar en la imitacion; y así el actor al representar estas y otras

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



Envidia.

La *envidia* es un sentimiento implacable como dice Pascal. Por mas que os empeñeis en imponerle silencio por medio de beneficios y por vuestra honradez, no por eso la aplacareis; subsistirá mientras dure vuestro mérito. Perdonará los ultrajes que le hayais hecho, ó por lo menos el tiempo borrará su memoria, pero no olvidará, ni perdonará vuestras buenas cualidades.

Bion decia de un envidioso que estaba triste: yo no sé si le ha sucedido á él alguna desgracia, ó un bien á otra persona.

Los zelos y la envidia, pasiones de los entes débiles, tienen una marcha primitivamente crónica, son dos fiebres consuntivas que roen lentamente las entrañas de sus víctimas.

La envidia, dice Charron, es hermana carnal del rencor; es un pesar que roe nuestro corazon por el bien que otros están disfrutando; pesar que convierte este

bien ageno en dolor nuestro. Los zelos son por su naturaleza y efectos semejantes á la envidia; mas parece que en esta no sentimos otra cosa sino que otros tengan un bien que deseamos para nosotros; y los zelos se refieren á nuestro propio bien, del cual no quisiéramos que llegasen á participar los demás.

La Rochefoucauld pretende que los zelos son en cierto modo justos y razonables, porque solo se dirigen á conservar el bien que poseemos y creemos que nos pertenece; al paso que la envidia consiste en un furor que no nos permite sufrir que los otros gocen de un bien.

Reasumiendo estas definiciones puede decirse, segun Descuret, que uno es zeloso del bien que posee, y envidioso del que poseen los otros; y además que los zelos dependen ordinariamente de alguna rivalidad de amistad ó de amor; al paso que la envidia se refiere mas bien á los honores, á la fortuna ó al talento.

No debe confundirse la emulacion con la envidia. Es la emulacion un sentimiento laudable, propio de nobles esfuerzos y de corazones generosos; al paso que la envidia, es una pasion vil, que nace en las almas débiles y ruines, y casi no obra sino por malos medios.

El hombre escitado por la emulacion sabe admirar á sus rivales, y sin desdeñarse de confesar su superioridad, se alimenta de esperanzas, y no aspira á llegar á la gloria, sino cumpliendo con su deber; al paso que el envidioso, cobarde calumniador del mérito y de la virtud, es tan despreciable que él mismo procura creer

que no tiene tal pasion; todo lo que escita la admiracion de los demás le atormenta y le irrita, guardando únicamente su indulgencia y sus miradas para el vicio y la oscuridad.

Vanvenargues dice que la envidia no puede permanecer oculta, acusa y juzga sin necesidad de pruebas; abulta los defectos; aplica calificaciones enormes á las faltas mas leves; su lenguaje rebosa de hiel, de exageraciones y de injurias; se encarniza con rebeldía y con furor contra el mérito sobresaliente; es ciega, furiosa, insensata y brutal.

En la buena sociedad el envidioso tiene casi siempre tanta pusilanimidad como bajeza; la calumnia es su arma favorita, y no suele usarla sino por detrás y en la oscuridad. Cuando oye un acontecimiento desagradable de su rival, se le ve con una sonrisa infernal que asoma en sus adelgazados labios. Al contrario si llega á saber la noticia de un próspero suceso alcanzado por este mismo rival, ó por una persona estraña, al instante se contraen sus facciones, frunce las cejas, hunden-se sus ojos en las órbitas, su cara ya demacrada, parece que se desmedra, porque en efecto al envidioso le martiriza y enflaquece la dicha agena. Finalmente, si oye alguna produccion de un mérito sobresaliente, calla; mas este silencio vale tanto como un elogio, porque, como dice Descuret, el envidioso no ama y no alaba mas que á los difuntos.

En semejante caso el indiferente y el ignorante pue-

den tambien estar callados; pero su posicion es tranquila y todos sus músculos permanecen relajados; al paso que el envidioso, aun suponiéndole muy hábil en disfrazar su envidia, se descubre casi siempre á un observador sagaz, por un ligero pateamiento, como si quisiese vengar en algun modo su despecho en el suelo.

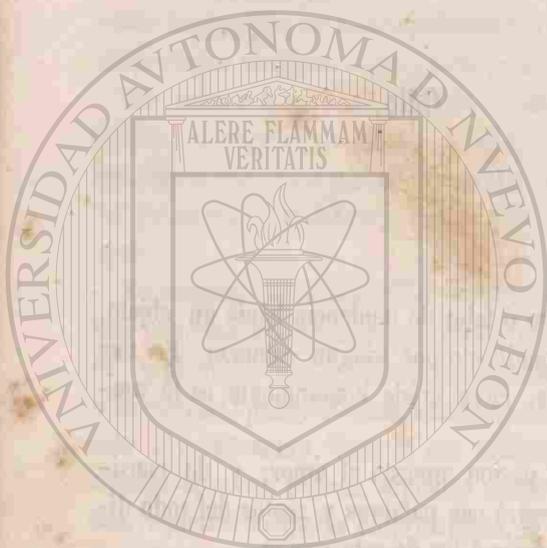
Los zelos y la envidia van casi siempre juntos con el interés, el orgullo y la ambicion que generalmente suelen engendrarlas; y con el rencor que suele nacer de las primeras, cuando no se contienen en su primer periodo.

La tristeza, la taciturnidad, la movilidad y el habitual fruncimiento de las cejas, junto con un color pálido y plomizo, son los primeros sintomas de los zelos y la envidia, pasiones eminentemente concéntricas. Si esta concentracion llega á ser habitual, sobreviene aquella opresion penosa, aquellos suspiros entrecortados, aquellas violentas palpitaciones, y muchas veces aneurismas mortales. En un periodo mas adelantado, continua el autor de la Medicina de las pasiones, se transmite tambien al cerebro la irritacion intestinal; y de aquí proceden aquellos pensamientos sombríos y tumultuosos, aquel amor de la soledad y de la oscuridad, y últimamente aquellos crueles desvelos que acaban con el resto de las fuerzas del hombre, etc.

Odio.

Es la aversion ó falta de tendencia hácia un objeto, aunque no se manifieste por ningun esfuerzo. Es una afeccion crónica, cuya crisis comunmente es la venganza.

El *odio* es la pasion opuesta al amor; y de consiguiente se espresará con palabras y gestos del todo diferentes ó contrarios á los de esta pasion.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

Orgullo y vanidad.

El *orgullo* es un sentimiento producido de la alta idea que forma el hombre de sí mismo, acompañada del desprecio de los demás.

El orgulloso se abandona á los impulsos del amor propio, que abulta ó exagera sus buenas calidades, y muchas veces finge ó supone lo que no hay; al paso que rebaja en cuanto puede el mérito de los otros.

El hombre orgulloso es imprudente y necio: aspira á la estimacion, al aprecio y á las consideraciones de los otros; al paso que los ofende con su conducta, no acarreándose por lo comun sino su odio y su desprecio.

El orgulloso no ve en todo mas que á sí mismo. Cree que sus semejantes no existen sino para rendirle sus homenajes, sin estar obligado por su parte á mostrarles el menor reconocimiento: así es que el orgulloso es colérico, inquieto é irritable; todo lo cual denota la falta de un mérito real y verdadero.

Descuret dice que el orgullo es el sentimiento exagerado de nuestro valor personal, acompañado de una grande tendencia á preferirnos á los demás y á dominarlos. Es una enfermedad moral cuyas especies principales son la presuncion, la suficiencia, la soberbia, el desden y la arrogancia.

La vanidad ó escesiva necesidad de lisonjas, no es mas que el amor propio de los moralistas y la *aprobatividad* de los frenólogos. En su conversacion, en sus gestos, en su vestir, no lleva otro objeto el vanidoso que hacerse admirar y atraerse todos los elogios. El amigo de la gloria, el jactancioso, el magnífico, el petimetre, la coqueta y el fanfarron pertenecen á esta familia.

No debe confundirse el orgullo con la vanidad. Si bien estos dos sentimientos suelen ir juntos, muchas veces tambien pueden existir separados é independientes uno de otro. El orgullo es una escesiva estimacion de sí mismo, la vanidad una inmoderada necesidad del aprecio de los demás.

Satisfecho el orgulloso de su mérito, llega á admirarse á sí propio; y la mayor pesadumbre que se le puede dar es evidenciarle los defectos que tiene. El vanidoso solo se empeña en que se le mire con pasmo, y nunca se halla mas atormentado que cuando observa que no se hace caso de las frívolas ventajas en que se complace tanto.

Los caractéres que se refieren mas bien á la vanidad son: el amigo de la gloria que procura continuamente

hacerse un lugar en la opinion de los demás, y que á toda costa quiere parecer algo. Distínguese del jactancioso en que este quiere que todo el mundo se ocupe de su persona, ostentando al efecto sentimientos, ideas y modales ridículamente estudiados. El magnífico, que no ostenta la grandeza y la suntuosidad sino para cautivar el asombro y la admiracion de los que le rodean. El petimetre es tambien un vanidoso que procura hacerse siempre notable por medio de un ademan libre, vivo y ligero, y sobre todo por un esquisito cuidado en la compostura y adornos de su vestido.

En cuanto á la *Coqueta* véase su artículo particular.

El fanfarron, este por demás ridiculo, está de continuo exagerando su valor, ó sus brillantes victorias.

Las variedades, difíciles á veces de distinguir, del orgullo, son: La presuncion, habitual disposicion á creerse con virtudes y talento de que se carece. Producida por el escesivo aprecio de sí mismo, vive de esperanzas quiméricas creyéndose capaz de todo, y dueño de todo, hasta de los acontecimientos.

«El presumido, dice La-Bruyere, es el que practica ciertas menudencias, á las cuales dá el honroso nombre de *negocios*, y cuyo talento no pasa de una escasa medianía.»

«Un gran talento y una onza mas de negocios de los que entran en la composicion del presumido, constituyen al importante.»

El fantasmon muy preocupado á favor de sí mismo,

manifiesta de cuando en cuando la opinion que de si propio tiene formada, abusando casi siempre de cualquiera especie de deferencia que se le guarde.

La soberbia es el sentimiento de altivez que no nos permite familiarizarnos con los que creemos inferiores á nosotros por el nacimiento, la fortuna ó el talento.

Lo mismo que el soberbio, el desdeñoso no se familiariza con sus semejantes; pero en él este defecto procede tanto del alto aprecio que tiene de su mérito, como del poco caso que hace de los demás.

La arrogancia, por último, se manifiesta con un aire de ceño y de dominacion que la hacen insoporable.

Comparemos estos tres últimos caracteres, continúa Descuret: el hombre soberbio ni siquiera se digna mirar á sus semejantes; el desdeñoso pasea por los que tiene alrededor una mirada de desprecio; el arrogante les lanza una mirada imperiosa. «¡Veis, dice Roubaud cuán arrogante es ese que se ha vuelto presumido y altanero por sus prósperos sucesos! Ved aquel otro que tiene su fortuna por su mérito, ¡cuán soberbio es! Allí feneis el otro que creeria no ser nada, si vosotros fueris algo, ¡cuán desdeñoso es! Consoláos amigos, y tenedlos á todos por unos necios.»

«Un necio, según La-Bruyere, es aquel que ni siquiera llega á tener el talento necesario para ser un fastidioso.»

«El fastidioso es aquel á quien los necios tienen por hombre de mérito.»

«El majadero es un ente exagerado. El fastidioso cansa, enoja, fastidia, choca; el majadero choca, agria, irrita, ofende; empieza el majadero en el punto en que acaba el fastidioso.»

«El fastidioso se halla entre el majadero y el necio, y viene á ser un compuesto de entrambos.»

El orgullo y la vanidad, cuyas principales formas acabamos de indicar siguiendo su marcha, se hallan tan profundamente arraigados en el corazon del hombre, que suelen aparecer ya en su cuna, y acompañarle hasta el borde del sepulcro. No todos los hombres son golosos, ni todos se entregan á la embriaguez, ni todos son envidiosos, ni coléricos; pero todos son orgullosos y vanidosos; tanto el salvaje, como el hombre civilizado; tanto el sábio, como el ignorante; así el duque y el par tirados en su brillante tren, como el basurero que se complace en atajarles el camino, ó como el cochero de los carruajes de alquiler cuando está diluviando, y vá cargado el coche.

El orgullo, dice Pascal, sirve de contrapeso á todas nuestras miserias, porque ó bien las oculta, ó bien si las descubre, ufánase de conocerlas. Nos tiene sujetos en una posesion tan natural en medio de nuestras miserias y de nuestros errores, que llegamos á morir con satisfaccion, mientras sepamos que se ha de hablar de nosotros.

Con relacion al sexo parece que los hombres son mas inclinados al orgullo, y las mujeres á la vanidad. La

vanidad, dice Madama Souza, es la que en las mujeres hace culpable la juventud, y ridícula la vejez.

Si hemos de creer á La-Rochefoucauld, el orgullo es igual en todos los hombres, no presentando en ellos mas diferencia que en los medios y en el modo de manifestarlo. Sin embargo, observando la influencia de las profesiones en el carácter cree Descuret haber notado que los poetas, los actores y los artistas, los reyes y los filósofos tienen una dosis de orgullo y de vanidad mucho mayor que el resto de los mortales.

Entre los antiguos, los fariseos, los estoicos y sobre todo los cínicos parece que estuvieron mas plagados de estas dos pasiones, que los otros supuestos sábios; testigos de ello son Diógenes y su maestro de mendiguez, á quien decia Sócrates: «Ea Antistenes, mira que estoy viendo tu vanidad al través de los agujeros de esa capa.»

La influencia de la nacionalidad hace tambien que cada pueblo haya tenido sus pretensiones particulares, cuya ridiculez no se ocultó al sabio y satírico autor de los *Elogios de la locura*. Así, segun él, los Ingleses se alaban de ser hombres de bien, buenos músicos (*) y magníficos en sus festines; los Escoceses están envanecidos de su nobleza, y de su sutileza escolástica; los Franceses se jactan de su cortesía; los Españoles pretenden ser los mayores guerreros del mundo, y los habitantes de Roma sueñan con las grandezas de los antiguos

(*) Hablaria irónicamente.

Romanos, creyendo buenamente tener de ella algun residuo.

Si se analizan los varios grupos de que se compone la sociedad, se notarán desde luego, dice Descuret, ciertos signos característicos de cada uno de estos grupos ó secciones, que tienen por base el orgullo, sobre el cual en efecto descansa todo nuestro edificio social; á saber: los nobles... orgullo de la sangre: los poderosos... orgullo del poder: los ricos... orgullo de la fortuna: los artesanos... orgullo industrial: y hasta los pobres... orgullo humillado.

El orgulloso y el vanidoso se distinguen por ciertas señales y ciertos hábitos, por los cuales no deja de reconocerlos el observador menos ejercitado. Cuando entran en una conversacion siempre hallan medio de apoderarse del sitio mas distinguido, y no tardan en apropiarse esclusivamente de la palabra; pero el primero se parece mas á un maestro que está profiriendo oráculos, y el segundo á un adulator ocupado en granjearse la estimacion de los que le rodean.

El primero lleva la cabeza soberbiamente levantada, su boca cerrada manifiesta el desden, su mirar fijo suele dirigirse hácia el cielo, finalmente, su continente y sus mas insignificantes gestos conservan siempre un aire imperioso.

El otro se manifiesta menos embarado en el andar, y con menos autoridad al hablar: su vista tiene algo de cariñoso, sus gestos son mas graciosos y ligeros, su bo-

ca próxima siempre á abrirse, es mucho menos desdeñosa. Si ambos van juntos, el orgulloso pisa con fuerza la tierra, creyéndola casi indigna de sostenerle; el vanidoso anda mas ligero, pone los piés en el suelo, y casi no se apoya en ellos. Por otra parte, dos señales bastan, tanto en lo físico como en lo moral, para caracterizarlos, el orgulloso se *eleva*, el vanidoso se *ensancha*.

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

Su accionado presenta todos los caracteres de la superioridad y de la dominacion, junto con la del desprecio. Algunas veces su cuerpo toma naturalmente aquella postura que cree mas propia para poder hacer ostentacion de sus gracias personales.

Preséntase siempre con la cabeza erguida, el cuerpo muy estirado, como que quisiera ser mas alto de lo que realmente es, y dominar á todos los demás, por cuya razon se le ve algunas veces ponerse sobre las puntas de los piés.

Su semblante y su mirar es altanero y atrevido, y en ciertas ocasiones desdeñoso, como si tuviera á menos detener la vista en aquellos objetos. Raras veces dá 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, para que no se atribuya á una sombra de humillacion, que es lo que mas alarma y aflige al hombre orgulloso.

Sus brazos y todo su cuerpo se mueven con una cierta afectacion y tirantez de nervios, efecto de la especie de vigilancia en que vive, temiendo siempre con alguna palabra ó con algun gesto desmentir ó contradecir la pasion que desea fomentar.

Vuelve el brazo derecho á la espalda y deja caer el izquierdo, volviendo la palma de la mano hácia atrás.

A veces estiende una mano sobre el pecho, y con ella se dá ciertos golpecitos suaves y pausados.

Anda con pasos largos y fuertes; pero sin precipitacion, y sin mirar nunca al suelo.

Si el orgulloso quisiere ocultar una mano en su vestido, prefiere colocarla muy arriba del pecho, y si la otra queda libre, la pone vuelta á un lado sacando hácia adelante el codo.

Su cabeza está siempre un poco inclinada hácia atrás y muchas veces ladeada; la distancia de los piés, vueltos hácia fuera, es por lo comun muy grande, y si el uno de los piés 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 demás que están privados de estas ventajas. Levanta la cabeza con fiereza, con aire sério y pensativo, y todas sus actitudes indican la plenitud de sus ideas, y el alto concepto que tiene formado de sí mismo.

Si se trata de nacimiento, de clase, de fortuna ó de otras ventajas estrañas ó insignificantes que no dan al hombre un conocimiento real de su propio mérito, y cuyo goce depende del efecto que producen en los demás, entonces el esterior tranquilo del verdadero orgullo degenera en fausto, y vanidad.

Poco satisfecho de sí mismo, se pavonea, el cuerpo descansa sobre sus piernas muy separadas una de otra, los brazos y las manos se agitan, y la cabeza se dirige hácia atrás, moviéndose á veces con cierta afectacion á una y otra parte.

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

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

Coquetería.

Esta palabra de origen francés, equivale á decir mujer engañosa, que falta siempre á la verdad, porque la *coqueta* nunca la dice, ni cuándo aparenta querer, ni cuando supone aborrecer.

La *coquetería* no es un arte inocente inventado para dar mayor realce á los dones de la naturaleza, como han dicho algunos, sino un vicio fomentado por una vanidad loca, capaz de gastar el corazon sin satisfacerle.

Algunos han confundido equivocadamente la galantería con la coquetería, palabra como hemos dicho de procedencia francesa, que sirve para espresar todas las astucias del amor ó de la vanidad, á fin de escitar deseos á las personas de otro sexo, provocándolas indirectamente y afectando querer huir de las mismas á quienes se busca.

La *coquetería*, hablando con propiedad, es un arte

con su altura corporal sus relaciones con los demás que están privados de estas ventajas. Levanta la cabeza con fiereza, con aire sério y pensativo, y todas sus actitudes indican la plenitud de sus ideas, y el alto concepto que tiene formado de sí mismo.

Si se trata de nacimiento, de clase, de fortuna ó de otras ventajas estrañas ó insignificantes que no dan al hombre un conocimiento real de su propio mérito, y cuyo goce depende del efecto que producen en los demás, entonces el esterior tranquilo del verdadero orgullo degenera en fausto, y vanidad.

Poco satisfecho de sí mismo, se pavonea, el cuerpo descansa sobre sus piernas muy separadas una de otra, los brazos y las manos se agitan, y la cabeza se dirige hácia atrás, moviéndose á veces con cierta afectacion á una y otra parte.

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

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

Coquetería.

Esta palabra de origen francés, equivale á decir mujer engañosa, que falta siempre á la verdad, porque la *coqueta* nunca la dice, ni cuándo aparenta querer, ni cuando supone aborrecer.

La *coquetería* no es un arte inocente inventado para dar mayor realce á los dones de la naturaleza, como han dicho algunos, sino un vicio fomentado por una vanidad loca, capaz de gastar el corazon sin satisfacerle.

Algunos han confundido equivocadamente la galantería con la coquetería, palabra como hemos dicho de procedencia francesa, que sirve para espresar todas las astucias del amor ó de la vanidad, á fin de escitar deseos á las personas de otro sexo, provocándolas indirectamente y afectando querer huir de las mismas á quienes se busca.

La *coquetería*, hablando con propiedad, es un arte

inventado por la falsedad, y cuya recompensa es tarde ó temprano el menosprecio.

En la mujer la *coqueteria* es un empeño y un trabajo que raras veces la abandona, del *arte de agrandar*, del cual se hallan vestigios hasta en las hembras de los irracionales, como dice Descuret.

El mayor sentimiento de una *coqueta* es estar oyendo siempre elogios de otra persona de su mismo sexo.

La *coqueta* es una pérfida sirena que procura cautivar los sentidos y trabaja para hacer creer y persuadir, en particular á muchos hombres, de la fuerza y pasión con que los quiere, siendo así que interiormente, no aprecia ni hace caso de ninguno.

Tan pronto la *coqueta* aparenta pudor y reserva, tan pronto afecta cierta desenvoltura y una alegría franca y placentera. Modesta con aquellos en quienes reconoce audacia y atrevimiento, se presenta viva y animada con los que juzga tímidos, Si descubre en algunos de estos últimos una desconfianza de sí mismos, procura alentarlos é inflamar su pasión por medio de miradas animadas y gestos expresivos, hasta desvanecer todo temor y dando lugar á esperar mucho de ella.

Si por el contrario algun otro menos tímido espresa con demasiada claridad y franqueza sus sentimientos, una mirada severa y maneras frías, de que sabe servirse oportunamente, le advierten su ligereza y le hacen entrar en su deber: pero esta severidad está de tal manera modificada con una nueva superchería, que el

amante queda siempre á merced de la caprichosa volubilidad de la *coqueta*, hasta que una larga série de desengaños le advierten la doblez y falsedad con que es tratado.

Una *coqueta* es un hombre de Estado. Fenelon dice; que el desprecio sigue de cerca al amor que inspira una *coqueta*,

Las *coquetas* son unos pavos reales en sociedad, y unas arpías en su vida privada.

Nada hay tan pernicioso como una *coqueta* desocupada.

Dicen que la *coqueteria* salva á las mujeres de grandes pasiones, pero las produce terribles desengaños.

Una *coqueta* abandonada, queda mas humillada que afligida.

Nada bueno puede esperarse de una *coqueta*, decia madama de Sömmery, y Larochevoucault añadia que el menor defecto de una *coqueta* era serlo.

Una vieja *coqueta* es una estatua que busca Pigmalion.

Una *coqueta* es como un enigma que una vez conocido pierde todo el interés.

La maravilla de noche es la flor emblema de la *coqueteria*.

Una *coqueta*, dice madama Colin, puede muy bien ser virtuosa, pero nunca será inocente.

Es imposible que una *coqueta* suministre pábulo á tantas llamas, sin que caiga alguna chispa en su corazón.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA

Vergüenza.

La *vergüenza* es un afecto doloroso escitado en nosotros por la idea del menosprecio en que sabemos haber incurrido. Otras veces la vergüenza en el hombre es el desprecio de sí mismo, que ocasiona la idea de su propia debilidad y sin razon.

En ciertas ocasiones se mezcla el temor con la vergüenza, así como el ódio y la mala voluntad con el desprecio. La vergüenza no vá tampoco siempre acompañada del arrepentimiento, como parece habia de suceder. Puede un hombre avergonzarse sin arrepentirse, y esto sucede siempre que no ve en su propia imperfeccion mas que una debilidad, cuya ausencia seria quizá mayor defecto, y de la que solo se siente que los demás tengan una idea demasiado clara y viva.

Algunas veces la vergüenza se halla muy inmediata al temor, y por esta razon se indica con algunas de sus maneras características.

El accionado de la vergüenza, dice un autor célebre, varía como el del desprecio, según las diferentes circunstancias; así es que unas veces nos hace huir, y otras nos pára. La ninfa sorprendida en el baño, huye poco á poco con sus vestidos recogidos, para libertarse de las miradas indiscretas del sátiro curioso.

Aquel á quien se acusa de un defecto moral, procura ocultar su flaqueza y destruir con su presencia la opinion poco favorable que de él se hubiese formado, presentándose; y según sea mas ó menos pública su falta, mas ó menos grande su imprudencia y disimulo, y su interlocutor mas ó menos indiferente ó respetable, manifiesta el deseo de precaver el juicio poco favorable que de él pueda formarse con toda suerte de movimientos confusos y excusas mal articuladas; y por medio de una actitud fria é inmóvil, acompañada de un silencio triste y de una completa cobardía, confiesa que no puede libertarse de la afrenta merecida.

Muchas veces se observa que gentes de un espíritu limitado quedan por su vergüenza viva y 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 si no 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, y torciendo el sombrero que tienen en la mano. Mándeseles, por ejemplo, quitar de delante, y se verá cómo obedecen aun con repugnancia y poco á poco; y aun tal vez sin moverse, aguardarán que se les eche á empellones del lugar que ocupan.

Esta obstinacion de no confesarse ni sujetarse al desprecio, dura tanto como el deseo de salir de esta situacion penosa; y es mas renitente, cuanto mas se descubre su propia debilidad, y se manifiesta de un modo mas decidido y es menos equívoca la opinion poco favorable que le resulta.

Ultimamente, una cosa hay que es superior á las fuerzas del hombre dominado por la vergüenza, por grande que sea el deseo de substraerse del desprecio. Este no puede mirar con franqueza á una persona en cuyos ojos quiere leer el juicio que hace de él; y si conoce su debilidad, en este instante le mira el través furtivamente, semejante á una espía tímida y dispuesta á la huida, que conoce el peligro que le amenaza si se le 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 tierra, y ya no tiene valor para levantar la vista hasta la de su adversario; porque por grande que sea este deseo, es mayor aun el temor de descubrirse enteramente; de modo que muestra una repugnancia invencible de adquirir un conocimiento completo de los pensamientos y del juicio de su interlocutor, que con el accionado manifiesta su desprecio con la mayor certidumbre.

Una mujer fea y coqueta teme menos hallar un espejo fiel, que el hombre dominado por la vergüenza los ojos en que aguarda ver impresos todos sus defectos de un modo tan exacto. Nada teme mas un hombre avergonzado, que se le quieran observar sus miradas: baja y deja caer su rostro sobre el pecho; su cuello se dobla como si quisiera resistir á los esfuerzos que pudiera hacer para levantar su cabeza, y aparta sus ojos tímidos ó los oculta detrás de los párpados. Todas estas observaciones justifican la máxima de Aristóteles que «*La vergüenza está en los ojos.*» El color rojo de las mejillas es otra espresion fisiológica de la vergüenza.

Avaricia.

La *avaricia* es sin disputa el vicio mas miserable y odioso de cuantos degradan el corazon del hombre. Las demas pasiones pueden al menos hallarse con algunas virtudes, ó ser excusadas por algunas buenas cualidades; pero la avaricia destruye todas las virtudes, echa á perder todas las buenas cualidades y puede arrastrar á todos los crímenes. Y con efecto, la usura, la inhumanidad, la ingratitud no son hartos á menudo mas que los frutos de tan monstruoso vicio.

La avaricia es un deseo inmoderado de acumular riquezas, hasta á espensas de las necesidades propias; deseo que vá acompañado de un temor vivo y continuo de verlas arrebatar: es una sed insaciable de oro, en el cual cifra el avariento toda su felicidad. «*La avaricia guarda el oro y la plata porque, como dice Montesquieu, no quiere gastar nada; prefiere los signos de los valores que no se destruyen, y aun prefiere el oro, porque*

temiendo siempre perder el dinero, puede guardar y ocultar mejor aquellas monedas que tienen menos volumen.»

San Pablo califica la avaricia de una idolatría, porque á la verdad el avaro no tiene otro Dios que su oro.

No debe confundirse al interesado y al parsimonioso con el avaro. Al interesado le gusta el ganar y nada hace de balde; al parsimonioso le gusta el ahorrar y se abstiene de comprar cualquier cosa que haya de costarle caro: el avaro ama la posesion, no hace uso de lo que posee, y quisiera poderse privar de todo lo que cuesta algo.

Encuétrase esta pasion en todas las clases y en todas las condiciones humanas.

Hay personas, dice La Bruyere, que tienen mala habitacion y mala cama, que van mal vestidas, y que están peor alimentadas, que arrostran los rigores de las estaciones, que se privan espontáneamente de la sociedad de los hombres y pasan el tiempo en la soledad; que sufren por el presente, por lo pasado y por lo futuro; cuya vida es una penitencia continua, y que de este modo han descubierto el secreto de perderse por el camino mas penoso: tales son los avaros.

La edad y las reflexiones, dice Massillon, curan de ordinario las demás pasiones; mientras que la avaricia se reanima y cobra al parecer nuevas fuerzas en la vejez.

¿Quereis conocer á un avaro? dice Descuret. Exami-

nadlo en dos actos muy importantes para él: cuando recibe, y cuando dá. Cuando le hacen un presente de algun valor, al instante su mano se abre y espande para recibirlo, su cara está radiante, sus ojos se humedecen de ternura, se estasia, y su boca entreabierta no halla espresiones para manifestar su sorpresa y su satisfaccion: entonces el avaro goza.

Muy diferente es la escena cuando se halla precisado á soltar algun dinero: sus facciones se sombrea y se contraen, su brazo se alarga lento y perezoso para contar cada moneda, que no suelta sino con mucha dificultad, y despues de haberla estrechado, como por última vez, entre el pulgar y el índice; y luego sus inquietos ojos siguen tristemente hasta vuestro bolsillo el dinero que ha debido sacar del suyo: entonces el avaro padece.

El mismo escritor ha notado que casi todos los avaros escriben mal: su letra, en general, es seca, pequeña y apretada, como si se apesadumbrara de tener que gastar tinta y papel.

El avaro, enemigo de Dios y de la sociedad, en justa compensacion llega á ser verdugo de sí mismo. Las privaciones de toda suerte que se impone, los temores continuos que le asaltan, las visiones de su imaginacion enferma, le hacen experimentar frecuentes y crueles desvelos que pronto le dejan la cara pálida, resecan sus facciones, y mas adelante producen el enflaquecimiento general del cuerpo. En un período mas avanzado vése terminar esta pasion por la melancolía, la locura y á veces en algun raro caso por el suicidio.



Desprecio.

El *desprecio* es un afecto de aversión que suscitan las calidades inútiles y vituperables que observamos en ciertas personas ó cosas. Viene á ser el efecto del orgullo respecto de los demás, pues desde el momento que el hombre ha dado en la locura de juzgarse superior á los otros, esta misma alteracion de ideas le obliga á mirar con desden á los demás hombres.

Muchas veces va acompañado el desprecio del 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 ú otros en su presencia, ensalzando las prendas en que funda su vanidad el orgulloso, y comparándolas con las de los de-

más á quienes se procura al mismo tiempo deprimir; de lo que resulta por precision el desprecio de estos últimos.

El accionado del desprecio es la hinchazon del orgullo, y la única diferencia que hay entre estos dos sentimientos se reduce, á que el orgullo está mas ocupado de las perfecciones personales, y el desprecio de las imperfecciones ajenas.

Las demás señales del desprecio son volver el cuerpo y presentarse de lado, mirar rápidamente con fiereza y algunas veces con negligencia por encima del hombro, como si el objeto no fuera digno de un exámen mas atento y serio. Otras veces volvemos la cabeza á la parte opuesta, y de pronto le echamos una mirada desdeñosa.

Muchas veces sucede que se agrega al desprecio la expresion del disgusto, y entonces retiramos la nariz, y levantamos algun tanto el labio superior.

Cuando el que se desprecia parece que tiene una idea mas ventajosa de sí mismo, y se quiere oponer con firmeza á nuestro juicio, le medimos mirándolo 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 quedándonos en una perfecta tranquilidad, ya divirtiéndonos en pequeñas ocupaciones, de modo que se le quiera hacer creer que hemos olvidado su persona y lo que le interesa, hasta el estremo de no acordarnos de su presencia.

Por esta razon vemos el grande efecto que produce en la escena cuando un actor continúa tranquilamente en sus ocupaciones, ya hojeando un libro, ya tomando tabaco con cierta indiferencia, ya ajustando el vestido, ya tarareando una cancion; al paso que su interlocutor enfurecido se desespera hablando.

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



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Ambicion. Emulacion.

La *ambicion* es un violento y continuo deseo de elevarse sobre los demás, aunque sea sobre sus ruinas. Es una sed inmoderada de gloria, de dominacion, de grandezas y de honores, y finalmente de riquezas. Algunos no tienen más que una de estas especies de *ambicion*; á otros los devoran las cuatro al mismo tiempo.

Derivase la palabra *ambicion* del verbo latino *ambire*, que significa, ir al rededor, solicitar. Los Romanos llamaban con propiedad *ambitiosi*, ambiciosos, á los que aspiraban á los cargos públicos, porque iban al rededor de la asamblea, mendigando votos.

No debe confundirse la *ambicion*, con la noble *emulacion* que conduce á la gloria por medio del deber.

Segun Duclós, la *ambicion* y la *emulacion* se diferencian entre sí, en que la noble *emulacion* consiste en distinguirse entre sus iguales y en buscar su bienestar; al paso que la *ambicion* es un deseo inmoderado de al-

canzar destinos superiores al talento del ambicioso. La ambicion es un crimen, y la emulacion es una virtud. (*V. lo que decimos en el artículo Envidia*).

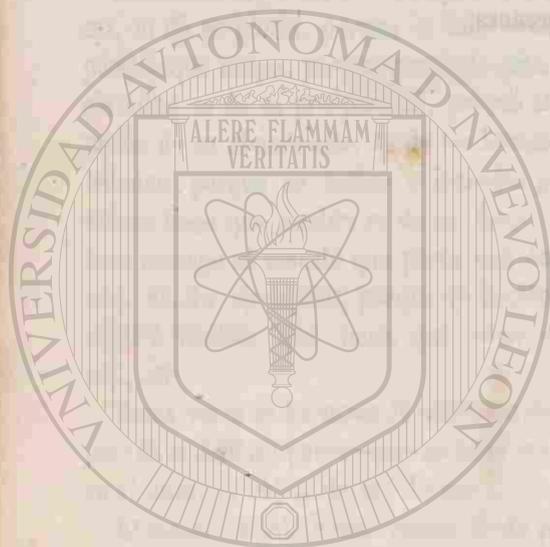
El ambicioso, como dice Massillon, de nada sabe gozar, ni de su gloria, porque la halla oscura; ni de los puestos que ocupa, porque pretende subir á otros mas elevados; ni de su prosperidad, porque se consume en medio de su abundancia; ni de los homenajes que se le tributan, porque se hallan acibarados por los que él mismo tiene que rendir; ni de su favor, porque se le hace amargo el tenerlo que partir con sus competidores; ni de su reposo, porque va haciéndose desgraciado á medida que tiene que vivir mas tranquilo, etc., etc.

Raras veces se hermana la ambicion con la prudencia. El ambicioso parece que no tiene sentidos, sino para alcanzar el objeto de sus deseos.

El hombre sujeto á esta pasion tarda poco en adquirir un color pálido; aproxímanse sus cejas, húndense sus ojos en las órbitas; su mirar se vuelve inquieto y receloso; sus pómulos salientes; escávanse sus sienes, y sus cabellos ó bien se caen, ó bien se ponen canos antes de tiempo. Devorado el ambicioso por una actividad incansable, está casi siempre ahogándose, como si acabase de fatigarse subiendo una montaña: aun la misma esperanza lejos de dilatar suavemente su corazon, le hace experimentar dolorosas palpitaciones, y un cruel

desvelo, etc. El término de esta pasion suele ser la melancolía.

La ambicion es una fiebre tenaz cuya marcha insidiosa, y cuyos paroxismos irregulares dan la muerte en medio de la esperanza.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Desconfianza.

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

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

Se manifiesta la desconfianza, hablando al que se cree la ha merecido, con un cierto aire reservado. Según 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, observando con cierto disimulo todos sus movimientos, prin-

principalmente los de las manos y los de su semblante.

A este es á donde especialmente mira el desconfiado, 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, inclinándose 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 agitación en que se halla su alma, al través de la calma y confianza que á veces se empeña en aparentar, y que desconoce su corazon.

Admiracion.

En los diseños de la *admiracion* por Le-Brun se observa, que la boca y los ojos se abren, las cejas 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 atrás, el ojo abierto, la vista levantada, la cara se endereza toda; bien que los piés, 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 interior y de inquietud, agita en nuestro cuerpo las fuerzas que son

principalmente los de las manos y los de su semblante.

A este es á donde especialmente mira el desconfiado, queriendo leer en él, y encontrar las señales ciertas de la infidelidad de la esposa delincuente, de la traicion del amigo desleal, etc.

Algunas veces el hombre desconfiado se esfuerza á hablar con una fingida amabilidad, y otras lo hace con cierta especie de burla ó alegría irónica, acercando el rostro al de la persona de quien desconfia, inclinándose 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 agitación 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.

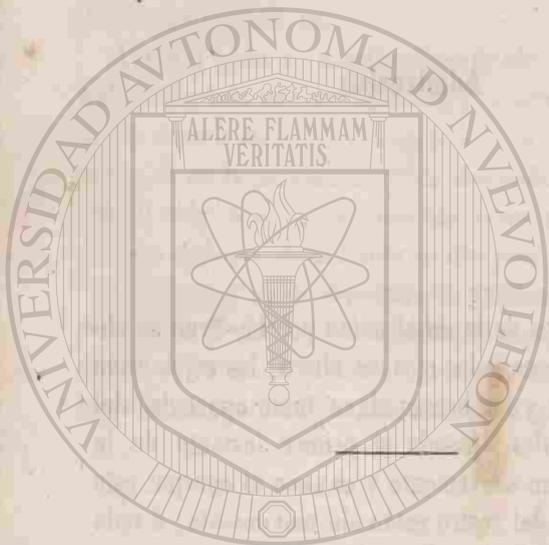
Admiracion.

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 atrás, el ojo abierto, la vista levantada, la cara se endereza toda; bien que los piés, 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 interior y de inquietud, agita en nuestro cuerpo las fuerzas que son

análogas; así es que movemos los brazos, apretamos los puños, y en una palabra, hacemos como que nos ensayáramos á poner en movimiento las mismas fuerzas que admiramos.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Alegría. Risa.

La *alegría* es un movimiento expansivo, es decir que cuando el alma halla dominada de ella, todos los sentidos se dilatan, se respira con mas libertad, y hasta los brazos y las manos se quieren apartar del cuerpo, para dejarle disfrutar de toda su libertad.

La *alegría*, dice Makensie, es el sosten de la salud y el contraveneno de las enfermedades. La *alegría*, como espresa Hipócrates, es favorable á todas las dolencias. Galeno y otros muchos aseguran haber visto muchísimos enfermos que debian su curacion más bien á su humor jovial, que al uso de los medicamentos. Sin embargo, una *alegría* demasiado súbita, y la *risa* inmoderada, pueden ocasionar los mas funestos resultados.

Algunos dividen la *risa*, en *risa* de *alegría*, *risa* de amor, *risa* irónica, *risa* sarcástica, *risa* de ira, *risa* de desprecio, *risa* de compasion, *risa* de venganza, *risa* de

hastío; porque en todas las diferentes ú opuestas afecciones del corazón solemos reír muchas veces.

En el accionado que produce la alegría en un hombre placentero ó de un carácter predispuerto á recibir y á dejarse dominar de una sensación 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 vivo, 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 alegría 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 su sentimiento. Entonces se observará en él no tanto una gloria pura, cuanto una mezcla de alegría y de orgullo.

La alegría del amante cuya alma se deleita en pensar y recordar ideas bellas, dulces y amables, se manifestará al contrario, bajo el carácter de una alegría rancea y completa.

Últimamente, la espresion de la alegría tiene sus grados como el sentimiento, y los efectos de una alegría suma, pueden producir y han producido los mismos funestos resultados que el dolor ó sentimiento mas intenso.

Chillon en Lacedemonia murió de repente abrazando á su hijo que acababa de ganar el premio de los juegos Olímpicos. Dos matronas romanas al ver á sus dos hijos de vuelta de las batallas de Trasymena y de Cannas, murieron instantáneamente de gozo. Marco Juvenio Thalna, al saber que le habian decretado los honores del triunfo por la conquista de la Isla de Córcega, cayó muerto de alegría delante del altar en que sacrificaba en accion de gracias. El famoso Fouquet murió al decirle que Luis XIV le habia vuelto la libertad. La sobrina de Leibnitz al encontrar sesenta mil ducados bajo la cama de su tío que acababa de espirar, quedó yerta en el mismo acto.

Las acciones á que suele entregarse el hombre dominado por la alegría, son las que producen impresiones vivas en todos los sentidos, como por ejemplo la risa, el canto, las palmadas, el baile y un deseo de comunicarse á los demás, á quienes procura interesar en su feliz suerte, por medio de abrazos, de regalos, de protestas de amistad y de caricias. Estas se prodigan principalmente á todos aquellos de quienes se aguarda la mas viva é íntima simpatía por su particular inclinacion, por la conformidad de su situacion ó por la plena participacion de una suma felicidad.

Si estas señales siguen en mayor incremento, pierden entonces toda su gracia, y esto sucede en el momento en que la alegría es demasiado ruidosa, y cuando degenera en una petulancia de muecas, y transforma los movimientos dulces y fáciles del cuerpo, en saltos y cabriolas de saltimbanqui.

Los hombres que se han espuesto á unos mismos peligros ó infortunios, se abrazan y derraman lágrimas de alegría al verse libres del peligro.

Todo el mundo sabe de qué modo se rie, aunque no sepan todos moderar las carcajadas. Si el actor no tiene su rostro dispuesto á la risa, no conseguirá seguramente disponerlo. Ya observó Descartes que muchas personas tienen cuando lloran, la misma fisonomía que otras cuando rien. Hay algunos hombres que no pueden mudar los gestos del rostro, sin presentarnos el asqueroso aspecto que ofrece una boca abierta, sin labio superior, porque este se contrae y no parece; y no es menos fastidiosa la de ciertos viejos.

Por esta razon los actores deben estudiar no solo los efectos de las pasiones, sino tambien los movimientos que obligan á hacer á su rostro, para conocer cuáles son los que al espresarlas les desfiguran, á fin de procurar corregirlos.

El grado de la risa involuntaria tiene su espresion particular, segun dice Watelet, especialmente cuando llega á una especie de convulsion, que entonces se hinchan las venas, se levantan las manos cerrando los

puños, y luego se llevan á las caderas y se apoyan en ellas. Los piés 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 continúa mucho la risa, se aproxima al dolor.

En la risa desmesurada se elevan las cejas por el lado de las sienas, y se abaten por el opuesto; los ojos casi se cierran, pero se levantan un poco hácia los ángulos esternos; por consiguiente las megillas se encogen y se hinchan, las narices se abren, las lágrimas se asoman, efecto de la general contraccion, y el rostro se enciende y se anima mucho mas.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Ternura.

La *ternura* es la parte de la expresión que sin duda exige más 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 enternecerse sin cesar, declamando siempre en un tono lloron y sentimental. Si en semejante papel hay momentos de tranquilidad ó de alegría, porque raras veces acontece que siempre se haya de expresar un mismo sentimiento, sería ridículo á la verdad hacerlo continuamente en un tono lloron.

Cuando la situación del personaje que representa un actor obliga á tomar un tono compasivo, es menester averiguar y observar bien qué especie de ternura es la que se debe pintar. La ternura de una madre por un hijo que idolatra, la de un amante por su querida, la de un criado fiel por su amo, son todas diferentes, y tiene cada una un tinte propio y carácter distintivo, y

su modo particular de espresarse. Así, 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, ó de la inquietud de perderle, ó bien de la pena de verse separado de él; otras veces es hijo de la desesperacion de no poder agradarle, ó de la piedad ó compasion que puede escitar su triste situacion.

Tambien puede ser producido el enternecimiento por los remordimientos de un amor ilegítimo, por la cólera de un exceso de confianza y por otras mil causas que deben buscarse, para dar á la espresion el tipo que segun aquellas le corresponda.

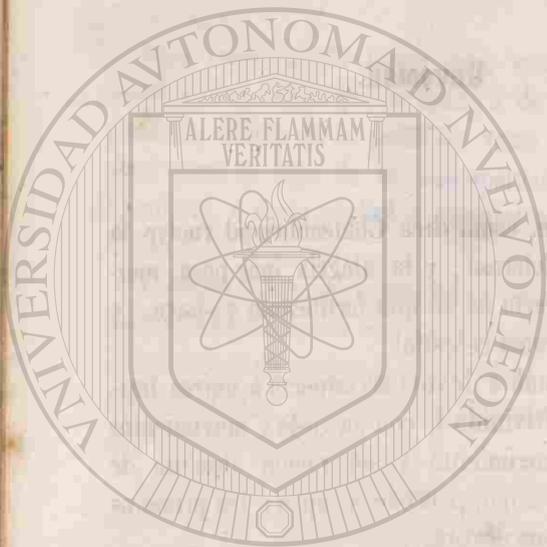
La ternura, en particular la que tiene por origen el amor, escluye toda especie de fuerza y violencia en la voz y en el accionado, la cual no solo le es contraria, sino que destruye el carácter dulce de esta pasion.

Devocion.

La oracion que, como dice Chateaubriand vuelve la afliccion menos dolorosa, y la alegría mas pura, mezcla con la una cierto no sé que fortificante y suave, y con la otra un aroma celestial.

Quando un hombre devoto se esfuerza á unirse íntimamente con la Divinidad, con su gesto y movimientos espresa aquel recogimiento y separacion absoluta de las cosas terrenales que precede siempre á los primeros fervores de un alma devota.

Dirige al cielo una mirada espresiva, pero respetuosa. Baja la vista y luego la cabeza, anonadándose en lo posible delante de la Divinidad que vá á invocar. Junta sus manos y las recoge, sobre 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 costado, y la niña de los ojos dirigida al cielo, se oculta debajo del párpado, no dejando apenas ver lo demás del globo del ojo.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Tranquilidad. Actividad.

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

La actitud mas distante de la actividad para un cuerpo sentado, es apoyarle medio echado hácia atrás, tener los brazos plegados, echar una rodilla sobre la otra, ó retirar los piés atrás cruzando las piernas. El último tiempo de la actitud tranquila y mas inmediata ó la próxima actividad, es enderezar el cuerpo, colocar en una postura mas recta los piés separados y afirmados en tierra, poner las manos separadas sobre las ro-

dillas 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 piés retirados atrás, se moverán hácia adelante, se separarán enteramente, y se pondrán en su lugar con firmeza; despues se desplegarán los brazos, etc. Esto se verificará tambien aun cuando ningun objeto exterior provoque á la actividad, cuando se trate solo de considerar con atencion y reconocer un objeto, ó cuando nos vengan ideas nuevas é interesantes. Entonces se vuelve uno hácia el que habla, se acerca al objeto que interesa examinar, poniendo mas ó menos el cuerpo en un estado que anuncie la voluntad y disposicion de entrar en accion.

Estos movimientos, que verifica el cuerpo progresivamente siguiendo ú obediendo á las varias sensaciones que va recibiendo el alma, debe conocerlos; el actor; no para ejecutarlos con la misma exactitud y uniformidad que un recluta efectúa las evoluciones y movimientos que se le enseñan, y cuyo interés y razon ignora; sino como un artista ó profesor inteligente que conoce la causa y el efecto que bien manejados pueden producir.

Enfermedades.

Como que influyen extraordinariamente las *enfermedades* sobre nuestro carácter, es menester que el actor estudie y conozca esas influencias, para tener en consideracion y espresar sus modificaciones cuando se ofrezca.

Por ejemplo, en los individuos llamados linfáticos, las enfermedades revisten un carácter de languidez muy notable. El efecto casi constante de las enfermedades crónicas, es volver el carácter inquieto, sombrío é irascible. Hácia la terminacion de las enfermedades agudas, el hombre disimulado revela á veces su secreto, el que aparentaba impiedad se vuelve devoto y hasta supersticioso, y en ciertos casos el avaro se decide á confiar á ajenas manos las llaves de su gaveta. ®

Algunos sugetos, particularmente los nervio-biliosos, conservan todavia despues de largos padecimientos toda la brillantez de su imaginacion; solo que sus palabras

son menos acres, y sus raciocinios algo melancólicos. En los mas de los enfermos la imaginacion se vuelve pesada, y la memoria se debilita ó pierde, particularmente en ciertas afecciones cerebrales.

Las mujeres histéricas se hallan generalmente dispuestas á la impaciencia y al amor; y desarrollan algunas durante sus ataques, un talento y una elocuencia sorprendentes.

Los parálticos se inmutan con facilidad por cualquier friólera, y suelen tener el ojo lacrimoso. Los reumáticos, hidróticos y gotosos son en general intratables: la menor contrariedad, el mas leve movimiento comunicado á su cama ó sillón, es suficiente para determinar un arrebato de cólera.

Las personas afectadas de los intestinos y de sus partes anexas, son particularmente víctimas de un profundo mal humor, de una tristeza, de una melancolía y de continuos terrores; y el mismo mal humor les inclina al ódio y á la venganza. Están continuamente hablando y exagerando sus males y confían poco en su curacion, como que algunos dominados por una sombría desesperacion, han llegado á suicidarse.

Al contrario, el tísico no siente mas que una inquietud vaga, pronto desvanecida por sus ilusiones, por sus esperanzas y por sus proyectos, tanto mas exagerados, cuanto mas cercano está el término de su existencia. Inconstante en sus gustos y en sus afectos, desca variar de localidad, de vestidos, de enfermeros, de médico.

A veces se le vé cobrar suma aficion á quien apenas conoce, y aborrecer á otras personas á las que debe mas cariño.

En algunas enfermedades graves de corazon, los enfermos estan de continuo agitados por miedo de la muerte, en otras la desean; mientras que el tísico sostenido por la esperanza; baja con esta al sepulcro.

Un desórden mas ó menos grave en la inteligencia, es harto comunmente la triste suerte de los enfermos de imaginacion ardorosa y talento cultivado, como los poetas, literatos y artistas. Un autor antiguo decia: *Nullum magnum ingenium sine mixtum dementiæ*: y en realidad un gran talento es una predisposicion á la sobreexcitacion del cerebro, y por otra parte raras veces como dice Descuret, se llega á ser hombre grande, sin haber tenido por mucho tiempo una idea fija.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Del sufrimiento en general.

El *sufrimiento* es la inquietud activa que se manifiesta con la tensión de los músculos. Es una lucha interior del alma con la sensación 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 tensión. Todos los músculos de la cabeza están en movimiento: los ojos llenos de fuego, pero vago y vacilante; el pecho se levanta rápidamente y con violencia; el paso es apresurado y pesado, y todo el cuerpo se estira y se contorna como si hubiese de resistir un asalto general.

La cabeza caída detrás se vuelve de un lado como suplicando al cielo; las espaldas se levantan con una violenta contracción, y todos los músculos de los brazos y de los pies se embaran. Las manos cerradas con fuerza se abren, y muchas veces se vuelven separándose de delante del cuerpo, ó estan pendientes hácia la tierra, con los dedos enlazados estrechamente.

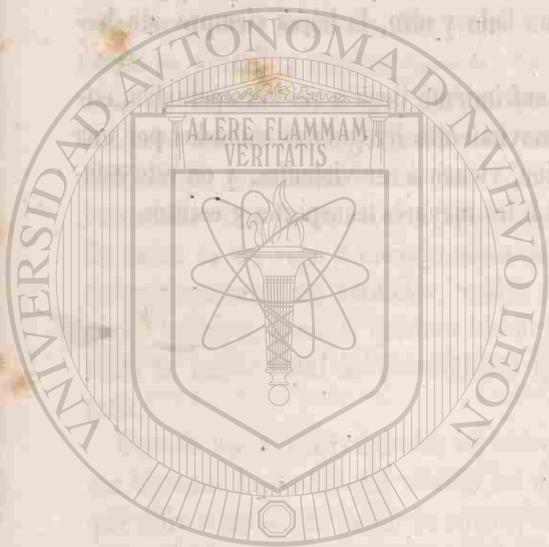
El infeliz atormentado con una idea insoportable, busca toda clase de distracciones para libertarse de ella. Su andar es tan vago é incierto como su vista, variando continuamente sus actitudes, vuelve siempre á fregarse la frente, como si quisiera borrar de su memoria hasta la menor señal del pensamiento que le importa.

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

Como el sufrimiento es tan activo é inquieto por su naturaleza, es fácil conocer que el hombre que sufre en sus ataques medianamente fuertes, debe entregarse á todos los movimientos indeterminados, y que agitándose hácia todas partes, unas veces tomará direcciones irregulares, y otras atormentado por una congoja secreta errará sin saber 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 jamás.

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



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Melancolia.

Nombre compuesto de dos voces griegas que significan *negro* y *bilis*; porque antiguamente se creía que era ocasionada esta enfermedad por la modificación de la bilis, que se volvía espesa y negra.

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

La insibilidad es uno de los caracteres mas decididos de la melancolía. Cuando el mal que nos affige es de consideración y superior á nuestras fuerzas, produce en nosotros la tristeza, de la cual se pasa al abatimiento,

bien que este tránsito se hace por gradaciones distintas segun sea la naturaleza del mal que nos entristece. La esposa que acaba de perder á su esposo, el amante que se ve para siempre separado de su querida, la madre á quien arrebataron su hijo único, experimentan en el primer momento una especie de atolondramiento ó confusión, efecto de la multitud de ideas que se van acumulando en su imaginacion, las cuales llegan á embotar digámoslo así, la misma sensibilidad, sin embargo de lo vivo de la pena que les aflige, ó quizá tal vez por efecto de la misma intensidad de la pena.

Menos confuso su espíritu en el segundo grado, se abandona, ó se ve dominado por una especie de furor frenético, hasta que fatigada la naturaleza por los transportes de esta pasión, y convencido el paciente de la nulidad de sus deseos é inutilidad de sus esfuerzos, cae en el abatimiento y en la melancolía.

Cuando esta es muy profunda, se entrega á ideas sombrías, mira con indiferencia todo lo que le rodea, no cuida de las acciones ni de las palabras de otro, y no hay objeto alguno que le pueda obligar á levantar su vista fija en la tierra.

El principio de la inmovilidad é insensibilidad, que se manifiesta cuando la melancolía llega al sumo grado, se anuncia ya desde el principio con una cierta frialdad. Todo se abate en el hombre triste. La cabeza débil cae del lado del corazón; todas las junturas de la espina dorsal, del cuello, de los brazos, de los dedos,

de las rodillas, estan como relajadas. Cesa la agitacion, lo mismo que los suspiros y las lágrimas. Las manos unas veces enlazadas, y otras abandonadas al movimiento de los brazos, caen sin fuerza. Las mejillas estan sin color, la voz apagada y los ojos dirigidos unas veces al cielo, como implorando su proteccion, otras hácia el objeto que causa la tristeza, ó si está ausente, hácia el paraje por donde desaparecieron aquellos caros objetos ó bien á la tierra, hácia la que inclina todo el cuerpo, como lo notó Horacio.

El movimiento de todos los músculos es lento, sin fuerza y sin vida; el paso es tan embarazoso, como que parece trae grillos el melancólico. Todas las expresiones de los demás sentimientos, principalmente los simpáticos pierden su viveza; cesa el deseo de agradar, con el desprecio con que se miran los objetos inmediatos, y por la misma razon no cuida del vestido, ni de otras cosas interesantes. Y si á esto se añade la palidez de las mejillas, la cabeza sostenida á la altura de la frente, los ojos 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 una imágen exacta de la melancolía y representarse con exactitud (30)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA

Ceguera, Sordera, Mudez.

La *ceguera*, la *sordera* y la *mudez*, principalmente cuando son de nacimiento, constituyen caracteres particulares propios de estas enfermedades, que debe conocer el actor para tenerlos presentes cuando deba representarlos.

Examinad, dice el autor de la Medicina de las pasiones, á esos ciegos jóvenes con la frente ya severa, con la fisonomía muda é impasible: mirad cuán lentos, cuán raros y cuán poco graciosos son sus gestos; mirad con cuánto temor y perplejidad se mueven. Sus brazos siempre adelantados hácia los obstáculos que suponen hallar delante de sí, les dan una actitud embarazada é incompatible con la marcha ó carrera.

En el juego, lo mismo que en el estudio, es bastante comun sorprenderles completamente inmóviles; diríase que es uno de aquellos mármoles con el cual el cincel del escultor personificó el reposo.

Por el contrario, mirad á esos sorprendentes sordomudos, cuyos dedos parlantes han llegado á traducir el pensamiento con tanta exactitud como rapidez ¡qué vivacidad á la vez, y cuánta atencion en el mirar! ¡cuánta movilidad en las facciones y sobre todo en la boca! ¡qué petulancia en sus juegos y hasta en sus mínimos movimientos! parece que la agitacion sea su estado habitual.

Susceptibles los ciegos de sentimientos religiosos, de rubor y de humanidad, son además profundamente agradecidos; pero es preciso que tenga presente el actor al remedarlos, que sus emociones son mudas, y que solo se pintan con una leve rubicundez, apenas perceptible en su fisonomía severa y casi inalterable.

La gratitud mucho mas viva, pero mas fugaz de los sordomudos, se ostenta instantáneamente en su rostro expresivo. En ellos sobre todo se realiza aquello de que *el rostro es el espejo del alma.*

Los ciegos, lo mismo que los sordomudos suelen mostrar mucha desconfianza, una voluntad tenaz, un gran fondo de orgullo, y por consiguiente una susceptibilidad muy irritable; pero estos últimos movimientos pasan velozmente en el ciego, cuyo corazon conoce poco el odio y la venganza; al paso que se ha observado que el sordomudo ofendido, suele guardar el rencor por mucho tiempo, aun despues de haberse desahogado con su enemigo.

Son en general los ciegos mas calmosos, mas amigos

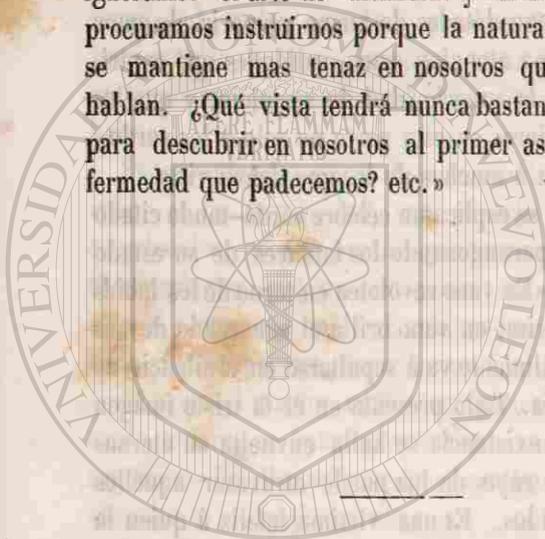
de la rectitud y de la equidad, al paso que no siempre se observa lo mismo en los sordomudos: parece, dice el autor citado, que los unos viven mas por la inteligencia, y los otros por el sentimiento.

Los ciegos estan dotados de buena memoria, de amor al órden y de una atencion suma, calidades que contribuyen mucho á la superioridad de su juicio, y que les hace muy superiores en esta parte no solo á los sordomudos, sino aun á muchos de los que tienen vista.

Hé aqui cómo se esplica un célebre sordomudo citado por Descuret, parangonando los infelices de su estado con los ciegos. «En vano revolotea en torno de los labios del ciego la sonrisa, en vano brilla el encarnado de sus megillas; el sentimiento va á sepultarse en el silencio de aquella fisonomía. Todo presenta en él la triste imágen de la tumba; su existencia se halla envuelta en eternas tinieblas; ni un rayo de luz puede atravesar aquellos párpados embotados. Es una víctima infeliz á quien la muerte acompaña en medio de los vivientes, y aun en medio de los mas intensos resplandores.

»El sordomudo al contrario, disfruta como todos los hombres del brillo de los cielos, de los matices de las flores, de las nuevas riquezas de la campiña, y de lo que constituye en fin el embeleso de la naturaleza y de la vida. En él se ve el pensamiento como en un cristal transparente; su fisonomía no es solo parlante, sino que lleva además estampado el sello de la dignidad humana. Su actitud es la de la independencia; sus ojos son el

sentimiento en toda su delicadeza, en toda su energía, y hasta con mayor vivacidad que en el hombre que habla: es en fin, el alma descubierta, desnuda, porque nosotros ignoramos el arte de disimular y disfrazar; en vano procuramos instruirnos porque la naturaleza primitiva se mantiene mas tenaz en nosotros que en los que hablan. «Qué vista tendrá nunca bastante penetracion para descubrir en nosotros al primer aspecto, la enfermedad que padecemos? etc.»



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Locura.

Para que el actor pueda desempeñar con verdad los papeles en los cuales se supone que el personaje que representa ha sufrido un principio ó total enagenacion mental, es menester que tenga en consideracion y medite antes de ejecutarlos, las filosóficas observaciones que hacen varios autores, y en especial el de la Medicina de las pasiones.

El exámen práctico y filosófico de las actitudes y maneras particulares de algunos de los infelices atacados de la locura, es indispensable que le haga tambien el actor que desee desempeñar con exactitud y naturalidad los arrebatos de estos desgraciados.

Una prueba de la analogía que hay entre las pasiones y la locura, dice el autor citado, es que si las pasiones llegan á producir un desarreglo completo y permanente de la razon, este desarreglo conserva de tal suerte el sello de su origen, como que parece no ser

mas que una continuacion del acceso de la pasion primitiva.

Así es que el actor ha de tener presente que la locura producida por el miedo y el temor, va acompañada del terror pánico continuo, y que cuando la cólera pasa al estado de enagenacion mental persistente, presenta generalmente hablando el carácter de la manía con furor. De ahí es que vemos como la ambicion puebla los establecimientos destinados á los locos, de creidos millonarios, de ministros, de príncipes, de reyes, de emperadores; al paso que el orgullo y la vanidad producen locos filósofos, locos poetas ú oradores que se imaginan cautivar los entendimientos y ser los únicos que tienen razon entre todos los hombres.

Borrachera.

La embriaguez, dice Plutarco, habita [en compañía de la locura y del furor. Séneca llama locura voluntaria á la borrachera.

Dicese vulgarmente de un bebedor que está alegre, chispado, alumbrado, embriagado, emborrachado, borracho como una sopa; etc. segun la embriaguez se halla en un grado mas ó menos adelantado.

El borracho se presenta rudo y torpe; su modo de andar pesado y embarazoso; en su rostro quemado y cobrizo aparecen algunas vegetaciones; su nariz, sobre todo está encarnada y granugienta; sus ojos lánguidos y marchitos, sus labios entumecidos, colgantes y agitados por un temblor continuo. La piel ha perdido su color, se ha vuelto de un amarillo particular, está floja y cubierta de arrugas prematuras.

Los movimientos del borracho son inciertos y vacilantes á causa del temblor que le coge, particularmen-

te por las mañanas y por la noche. En él la memoria se halla en parte destruida, el juicio abolido; las percepciones obscuras y confusas no le permiten recoger sus ideas. La cabeza vergonzosamente inclinada hácia el suelo, parece denotar la abyeccion y el embrutecimiento del borracho. Indiferente á todo lo que no es bebida, come poco, descuida el aseo en el vestir, ó bien se cubre de sucios y asquerosos harapos.

«En un festin se nota, dice Descuret, que los primeros vasos hacen renacer un suave calor, la cara se desarruga, las facciones se animan, la alegría, los chistes provocan la conversacion; los convidados se hallan en una escitacion ligera y deliciosa. Mas adelante cuando nuevas libaciones han sucedido á las primeras, á medida que se apuran las copas, la imaginacion se vuelve mas viva, mas petulante.

«Entonces los brindis, las bombas, las canciones, las ideas ingeniosas, las ocurrencias saladas se suceden con rapidez. El amante medroso halla en sí bastante osadía para aventurar palabras amorosas, y la mujer púdica las escucha con menos enojo, la amistad parece pronta á arraigarse en las personas desconocidas juntadas en un salon por la mano del placer: los comensales se vuelven confiados, comunicativos; en todas partes resuena la verdad pura y neta, y hasta el hombre circuspecto deja escapar su secreto. Pronto crece la sensibilidad; se ofrecen fácilmente sacrificios, y se alarga el bolsillo al necesitado.

«En aquellos momentos el camino de la vida no parece ya con sus zarzas y espinas; es un prado esmaltado de bellisimas flores: nadie ve, nadie sueña mas que felicidades, y entonces es cuando el bebedor se dice: ¡yo soy el rey de la tierra!

«Pero á medida que se apuran mas copas, éntrales á los convidados mas ardiente sed; los vasos chocan entre sí con mas ruido; el vino no es degustado, sino deglutido, sin que los catadores hayan siquiera distinguido su sabor.

«Poco á poco se embotan los sentidos, la cabeza se vuelve pesada, el rostro encendido; los ojos marchitos y sin espresion, se mantienen medio cerrados; la lengua se vuelve torpe; los movimientos de los labios son dificiles; se quiere hablar y se balbucea; todo el mundo toma la palabra á la vez; las voces se confunden mezcladas con el ruido de los vasos; se grita, se aulla para conseguir que á uno le escuchen; se traban querellas, y no pocas veces coronan la orgía sangrientas pendencias.

«Al propio tiempo ha desaparecido toda circunspeccion: tal era decente que se muestra ya descarado y libertino; el pusilánime se vuelve insolente y el hombre pacífico entra en accesos de furor; se quiere coger con la mano lo que está á veinte pasos de distancia; el vaso que se lleva á la boca desliza de las manos y se rompe; el hombre quiere levantarse, y las piernas le flaquean, vacila y cae rodando debajo de la mesa: un

sueño aplomado, una torpeza general se apodera entonces del hombre borracho en el último grado.

«Se ha dicho que en los países cálidos la embriaguez hace caer al hombre en frenesí, y que en los países fríos le vuelve estúpido; pero en esto influye también la constitución del individuo, la cantidad de bebida y la naturaleza de esta.»

Estas observaciones y el orden gradual que sigue la borrachera desde el primero y más sencillo síntoma, hasta el grado más exaltado de esta pasión, vicio ó enfermedad, pueden ser de mucha utilidad al actor para representarla con inteligencia cuando convenga.

Pereza.

Derivase la palabra *pereza* de otra griega que significa flojedad, debilidad. La pereza es una habitual inclinación á permanecer en inacción, y una complacencia en permanecer en ella.

La actividad y la diligencia, dice un célebre escritor, hacen mayores adquisiciones y de más larga duración que el valor; al paso que la pereza ha destruido más naciones que la espada.

«De todos nuestros defectos, dice La-Roche-foucauld, la pereza es el que estamos más dispuestos á reconocer; nos figuramos que no es un óbice para tener todas las demás virtudes agradables, y que sin destruirlas enteramente, se limita á suspender sus funciones.»

Todo se mueve, todo se agita en el mundo; todos los cuerpos celestes y terrestres están ocupados en sus funciones respectivas; solo el perezoso es el que no cumple con esta ley constante de la naturaleza.

El perezoso se conoce por su aspecto triste, su mirar pesado, su andar dejado, y por la lentitud habitual de todos sus movimientos, por pequeños que sean: el perezoso suda para estar en reposo. El solo instante del día en que se puede sorprender en él alguna agilidad, es en el momento de acostarse; entonces verdaderamente se da prisa, en un abrir y cerrar de ojos se desnuda, se tumba y se queda dormido.

Por otra parte, su sueño es largo y profundo; se despierta lenta y difícilmente; pasa mucho tiempo en el tocador, y sin embargo le tiene desordenado y casi siempre algo puerco. Es un ser enervado de cuerpo y de espíritu; un hombre nulo, ó á lo mas mediano. La obesidad suele ser su distintivo.

Nadie es menos sensible al placer que el perezoso.

Riqueza. Pobreza.

Entre las varias situaciones en que puede encontrarse el hombre en la sociedad, y que influyen extraordinariamente en su carácter, el estado de *riqueza* y de *pobreza* son seguramente de los mas marcados, y el actor por consiguiente debe conocer los efectos de cada una de estas situaciones, para sacar todo el partido posible en la representacion de los papeles en que puedan tener influencia.

Las riquezas, como dice un autor distinguido, son el capital sobre el cual se funda la felicidad de esta vida y por ellas descolta el hombre sobre el comun de los demas hombres, los cuales deben considerarse divididos en tres diferentes grados.

Unos que buscan los placeres y la tranquilidad de la vida y no tienen mas objeto que comer, beber y satisfacer sus pasiones.

Otros que quieren elevarse sobre los demás, y son

los que aspiran á cargos y dignidades, y cada una de estas dos clases tienen indispensablemente necesidad de riquezas para la consecucion de sus respectivos objetos.

A la tercera clase pertenecen los que se ocupan de contraer méritos para el otro mundo, y estos tienen tambien necesidad de riquezas hasta cierto punto, para hacer buenas obras con ellas.

He aquí como La Bruyere describe al rico. «Giton tiene la tez fresca, es carilleno y le cuelgan las mejillas; tiene un mirar fijo y seguro, las espaldas anchas, la region estomacal elevada, el andar firme y deliberado, habla con confianza, hace repetir las cosas al que le dirige la palabra, y queda generalmente muy poco satisfecho de lo que se le dice, despliega un ancho pañuelo y se suena con estrépito, escupe muy lejos, y estornuda muy recio, duerme de dia, y duerme de noche, y siempre con sueño profundo, en las tertulias ronca.

«En la mesa y en el paseo siempre ocupa mas espacio que otro; cuando pasea con otros siempre ocupa el puesto del medio; cuando él se para páranse sus compañeros; echa á andar y todos andan, todos se arreglan á su compas; interrumpe, corrige á los que llevan la palabra; pero á él no se le interrumpe, y se le escucha tanto como quiere hablar; su dictámen es siempre el mas atendido, las noticias que él cuenta siempre son creidas.

»Si se sienta le vereis hundirse en la poltrona, cruzar las piernas, fruncir las cejas, calarse el sombrero

hasta los ojos, ó quitárselo en seguida y descubrir la frente por orgullo y audacia.

»Está de buen humor, rie mucho, es impaciente, presumido, colérico, libertino, político, misterioso en órden á los asuntos del dia, créese con talento y agudeza. «Es rico.»

Descuret dice que La Bruyere olvidó mencionar otro defecto ó vicio propio del rico en general, á saber, el egoismo de la opulencia, la frialdad con los desgraciados. Con efecto, harto á menudo se ve que la fortuna y el rango matan el corazon: y no es que en tal gerarquía la sensibilidad se estinga, sino que ordinariamente abandona las entrañas, y no se le encuentra mas que en los labios.

Bossuet dice que la posesion de las riquezas aumenta el deseo de atesorar mas; y añade que la pérdida de ellas es mas sensible á los ricos que á los pobres, y el deseo de poseer es mayor en los primeros que en los segundos.

He aquí como La-Bruyere en sus caracteres describe al pobre.

»Fedon tiene los ojos escavados, la tez morena, el cuerpo seco y el rostro flaco, duerme poco, y con sueño muy lijero; está distraido, tiene ensueños, y no obstante su talento, ofrece el aspecto de un estúpido; se olvida de decir lo que sabe, ó de hablar de sucesos que conoce, y si lo hace lo echa á perder, cree hacerse pesado á aquellos á quienes habla; sus narraciones son cortas y frias; no se hace escuchar, nunca hace reir.

»Aplaude y se sonríe al escuchar lo que dicen los otros, y siempre es del dictamen de estos; corre, vuela para prestarles cualquier servicio; es complaciente, lisonjero, oficioso; es misterioso acerca sus negocios, y á veces miente; es supersticioso, escrupuloso, tímido.

»Camina blanda y lijeramente; parece que teme pisar la tierra; tiene siempre los ojos bajos y no se atreve á mirar á los que pasan, nunca es del número de los que forman círculo para conversar; se pone detrás del que habla, recoje furtivamente lo que se dice, y si le miran, se esconde.

»No ocupa lugar, nunca tiene puesto, va con las espaldas encogidas, y con el sombrero hundido para no ser visto; se repliega y empaqueta en la capa; no hay calle ni galería por embarazada y llena de gente que esté en la cual no encuentre el medio de pasar y escabullirse sin ser sentido.

»Si le dicen que se siente, apenas toca el borde de la silla; habla bajo en la conversacion y articula mal; está libre en punto á negocios; mal humorado contra el siglo, y medianamente prevenido contra los ministros y el ministerio, no abre la boca sino para responder; tose y se suena dentro del sombrero; casi escupe encima de sí mismo; y espera á estar solo para estornudar, sin que casi nadie le sienta; á nadie cuesta saludos ni cumplimientos. «Es pobre.»

Dice un profundo moralista, que un pobre vergonzoso de su pobreza, seria muy orgulloso si llegase á ser rico.

Juego.

Considerado el vicio del juego como una pasion y una pasion terrible y funesta, bueno es que el actor conozca los rasgos característicos de los jugadores, para tenerlos presentes al haber de representarlos en la escena.

El juego hace perder todas las buenas cualidades que constituyen la moralidad y la sociabilidad; el príncipe olvida en el juego su dignidad, y la mujer su pudor.

Ví, dice un célebre escritor, una especie de hombres que me parecieron del todo diferentes de los demás hombres. Algunas veces en pié, muy á menudo sentados en derredor de una mesa pasaban en esta situacion la mayor parte de la noche. El rayo y el trueno podian cruzarse y retumbar sobre sus cabezas; dos ejércitos hubieran podido combatir á su lado; ni aun el mismo cielo que hubiese amenazado desplomarse, habria podido distraerles; por que los jugadores son sordos y mudos.

»Aplaude y se sonríe al escuchar lo que dicen los otros, y siempre es del dictamen de estos; corre, vuela para prestarles cualquier servicio; es complaciente, lisonjero, oficioso; es misterioso acerca sus negocios, y á veces miente; es supersticioso, escrupuloso, tímido.

»Camina blanda y lijeramente; parece que teme pisar la tierra; tiene siempre los ojos bajos y no se atreve á mirar á los que pasan, nunca es del número de los que forman círculo para conversar; se pone detrás del que habla, recoje furtivamente lo que se dice, y si le miran, se esconde.

»No ocupa lugar, nunca tiene puesto, va con las espaldas encogidas, y con el sombrero hundido para no ser visto; se repliega y empaqueta en la capa; no hay calle ni galería por embarazada y llena de gente que esté en la cual no encuentre el medio de pasar y escabullirse sin ser sentido.

»Si le dicen que se siente, apenas toca el borde de la silla; habla bajo en la conversacion y articula mal; está libre en punto á negocios; mal humorado contra el siglo, y medianamente prevenido contra los ministros y el ministerio, no abre la boca sino para responder; tose y se suena dentro del sombrero; casi escupe encima de sí mismo; y espera á estar solo para estornudar, sin que casi nadie le sienta; á nadie cuesta saludos ni cumplimientos. «Es pobre.»

Dice un profundo moralista, que un pobre vergonzoso de su pobreza, seria muy orgulloso si llegase á ser rico.

Juego.

Considerado el vicio del juego como una pasion y una pasion terrible y funesta, bueno es que el actor conozca los rasgos característicos de los jugadores, para tenerlos presentes al haber de representarlos en la escena.

El juego hace perder todas las buenas cualidades que constituyen la moralidad y la sociabilidad; el príncipe olvida en el juego su dignidad, y la mujer su pudor.

Ví, dice un célebre escritor, una especie de hombres que me parecieron del todo diferentes de los demás hombres. Algunas veces en pié, muy á menudo sentados en derredor de una mesa pasaban en esta situacion la mayor parte de la noche. El rayo y el trueno podian cruzarse y retumbar sobre sus cabezas; dos ejércitos hubieran podido combatir á su lado; ni aun el mismo cielo que hubiese amenazado desplomarse, habria podido distraerles; por que los jugadores son sordos y mudos.

De su boca oíanse salir ciertos sonidos mal articulados, sus ojos giraban en derredor de una manera extraña; su fisonomía era terrible; el desespero, la rabia, y una alegría maligna mezclada con cierta inquietud, se pintaban sucesivamente en su rostro. Tan pronto se veía estampado en su cara el furor de las Euménides, como el aspecto serio y taciturno de los jueces del infierno, ó las angustias mortales de un reo que llevan al suplicio.

Estóico en la apariencia, como dice Descuret, pero siempre lleno de ilusiones, el verdadero jugador, sean cuales fueren los sentimientos que le agitan, soporta ordinariamente sin variar ni de actitud ni de gesto, todas las contingencias de la fortuna que se complace en desafiar. Pródigo de tiempo, poco cuidadoso y á la vez inquieto en el porvenir, é incapaz de reflexionar, por que se haría miedo á sí mismo, huye de la soledad como de su mortal enemiga: pero tampoco va á buscar distracciones en el seno de los placeres ordinarios, porque le parecerían insípidos: el jugador necesita una agitacion febril y continua, que solo encuentra ante los montones de oro del banquero; allí está su felicidad, allí está su ídolo, allí le esperan todas las vicisitudes que él quiere paladear, y allí es donde sucesivamente despojado ó mimado por la fortuna, va á rendir diariamente nuevo incienso y á consumir nuevas esperanzas.

Ved á ese jugador, continua el mismo escritor, sentado, inmóvil junto á una mesa en la cual no parece sino que van á incrustarse sus miembros: su tez es pá-

lida, su mirar fijo é impaciente; en sus facciones reina una triste severidad; confundiríaisle con uno de los jueces del infierno, su lengua habitualmente muda, no deja oír mas que algunos sonidos mal articulados y aun eso por intervalos. De improviso gira sus ojos con rara velocidad; su fisonomía toma un no sé qué de terrible, pintanse en ella á su vez el despecho, el furor, y una alegría maligna mezclada con inquietud: mas cual si se avergonzase de dejar entrever los sentimientos que le acosan, pronto recobra su aparente impasibilidad.

Hace ya mas de doce horas que ha alternativamente ganado y perdido lo que bastara para hacer felices á veinte familias: ¿creeis que ya está saturado de las emociones que le nutren? ¡Oh! no: esas contingencias ya favorables ya adversas: la calentura que han desarrollado en su sangre y en su cerebro; la hora avanzada de la noche, la hora sobre todo, la hora maldita fijada para levantar la sesion, todo eso no sirve mas que para exasperar la pasion que le devora y que tiene como embargadas todas las demás necesidades.

En aquel momento mas que nunca, su corazón, su espíritu, sus sentidos, todo su sér está en el juego: bien pudiera amenazar ruina la casa; bien pudiera caer un rayo á sus piés: nada le distraería; el ruido del oro es el único que puede conmoverle.

Y con todo, muy diferente del avaro, cuya codicia tiene el jugador, no atesora jamás: si se enciende á la vista del oro, es porque lo mira como un medio de contentar su

pasion; en cuanto lo posee, lo espone á los mismos azares que se lo han proporcionado, porque estos dones del azar no pueden aprovecharle ni satisfacerle; para él no son mas que el emblema de los males que va á buscar y á desafiar. Jugar es su objeto, su elemento, su vida: fuera de jugar no se vé nada mas; ¿qué le importa su ruina, su deshonra, ni sus mas sagrados deberes con tal que juegue? quédele tan solo un peso para probar fortuna, y le vereis tan audaz como siempre: el oro estendido sobre el tapete le está diciendo aun, que no desconfie, que espere!

La inmovilidad y la rigidez casi teutónica que se observan en la mayor parte de los jugadores, provienen, segun el autor citado, de la impaciencia concentrada que los devora. Porque en efecto, las decisiones del juego por prontas que sean, les parecen siempre de una lentitud insoportable. El tiempo que tienen por mas largo es sin duda el que transcurre entre el caer ó alzar de un naipe ó de un dado.

Hay varias especies de jugadores; los hay osados para quienes la pérdida no es mas que un nuevo aguijon del deseo; los hay pusilánimes que tiemblan aun cuando les sopla el viento de la fortuna; los hay supersticiosos que deseando libertarse de sus perplejidades, se acostumbra á realizar quimeras, como los sueños, los presentimientos, los dias aciagos, los malos puestos, los vecinos de siniestro agüero, etc., etc., los hay sistemáticos que se aficionan al juego por mera especulacion

hay jugadores rapidistas que despachan pronto y con gracia; hay jugadores fastuosos que sacrifican la avidez al orgullo; hay, segun dicen, jugadores benéficos que solo miran la ganancia como un medio de ser generosos, este tipo, si existe, deberá ser muy raro—y por último, se ven individuos dados al juego al mismo tiempo que al vino y á las mujeres; entonces si que el jugador, como dice Descuret, es un verdadero abismo sin fondo, capaz de tragarse las fortunas mas cuantiosas.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Agonía. Muerte.

En las cercanías de la muerte, los sentidos á la par que las facultades intelectuales están casi anonadadas, y difícil es determinar el estado moral del enfermo, de quien no queda ya mas que la armazon próxima á destruirse.

Hablando un escritor aleman de lo que conviene que el actor aproveche todas las ocasiones que se le presenten de observar la naturaleza, dice: «Si la actriz que mereció la aprobacion de Lescing, se refiere á una actriz alemana, jamás se hubiese hallado al lado de la cama de un moribundo, hubiera quizas perdido su accion, uno de los gestos mas finos que espresó en la representacion.

He aquí la descripcion de este ingenioso autor:

«Se ha observado, dice, que las personas agonizantes acostumbran pellizcar y estirar suavemente con la punta de los dedos sus vestidos ó los cobertores de su cama. Nuestra actriz se valió con muchísima felicidad

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

Sin embargo, el actor no debe olvidar en estos lances tremendos, la regla recomendada por todos los autores, que el desfallecimiento y las agonías de la muerte no deben espresarse en la escena con todo el horror que lo hace la naturaleza.

En el último instante es cuando el actor ha de ceñirse á movimientos suaves, como, por ejemplo, á dejar caer la cabeza, que mas bien indica un hombre acosado de sueño, que luchando con la muerte, y á fingir una voz interrumpida, sin detenerse en figurar con demasiada naturalidad los síntomas fastidiosos ú horribles de la agonía.

De otras pasiones, afectos ó sensaciones en general.

A mas de las pasiones ó afectos, de los cuales acabamos de hablar, que tienen caracteres propios é individuales para espresarse y que los distinguen de los demás, hay otros afectos que no tienen un carácter, ni un accionado determinado para darlos á entender.

Estos sentimientos ó afectos solo pueden indicarse ó por medio de gestos ó accionados propios de otras pasiones, ó por otros mixtos que participan de los caracteres de dos ó mas afectos. La gratitud por ejemplo, no puede espresarse, sea cual fuere el motivo que determina á un corazon reconocido á manifestarla, sino ó simplemente como amor ó como veneracion, ó bien adoptando un modo intermedio que participe de ambos sentimientos.

No podrá indicarse la compasion sino con el accionado compuesto, de la espresion de la bondad y del sufrimiento.

La envidia no puede distinguirse del sufrimiento y del odio, mas que por el deseo accesorio de ocultarse á la vista de todos, y por la mirada inclinada y furtiva de la venganza, que suele acompañar siempre á esta pasión baja y despreciable.

Se manifestará la sospecha, añadiendo á la espresion del enfado secreto, la mirada disimulada é inquieta de la curiosidad, y prestando el oído 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 el frio del orgullo.

La alegría maligna de la desgracia ajena, por su naturaleza ya es la del odio, y no podrá manifestarse de otro modo sino con la espresion de esta pasión.

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 razón pintarse en las facciones del rostro, sino por medio de la espresion del deseo, con una mezcla de alegría y de temor.

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

Aplausos. Silbidos.

Como algunos actores juzgan del buen ó mal desempeño de sus papeles, tan solo por los aplausos ó silbidos que del público reciben, creemos oportuno hacer algunas ligeras observaciones. (*V. lo que decimos hablando del teatro, de las representaciones dramáticas y de la declamacion antigua.*)

Seguramente no hay cosa mas difícil que complacer un actor á todos los espectadores, entre los cuales suele haberlos ignorantes é ilustrados, de buen humor, y de genio descontentadizo; dispuestos á celebrarlo todo, ó á criticar cuanto ven; en una palabra, de todos genios, caracteres y condiciones. Aun mas: á veces entre los mismos de igual genio ó carácter, no convienen en el modo de decir una misma espresion, ó en el gesto ó accionado de otra.

A estos inconvenientes debe añadirse la aversion ó cierta antipatía con que á veces miramos á un actor; ó

por ser su mérito poco ó ninguno, ó porque hizo ó dejó de hacer tal ó cual cosa.

El actor que se hallare en este caso, es decir, que el público delante del que ha de trabajar llegare á fallar contra él, en vano casi se esforzaria en querer recobrar su opinion perdida, pues atribuirian á falta, aquello mismo que en otro quizá aplaudirian estremadamente. Por el contrario, aquel actor que hubiese llegado á merecer el aprecio público, es decir, á enseñorearse ó dominarle, puede entregarse sin cuidado á la holganza, que todo será para él gracias y aplausos.

Mas no son en general los mejores actores los que arrancan muchas veces los aplausos públicos. Un gesto ridículo y caricato, un traje estravagante, un cierto descaro ó desvergüenza, es á veces origen del aplauso que reciben algunos actores.

Como entre los espectadores, puede asegurarse sin temor de equivocarse que son muchos los ignorantes, y siempre en mayor número que los conocedores, y como suelen reunir á su ignorancia cierta franqueza y libertad que no tienen los hombres de conocimientos, de ahí es que se entregan sin rebozo á la pasion que les domina, y no se hacen de rogar cuando una necedad ó un despropósito les ha hecho reir, ó un golpe ó grito les hace llorar para hundir á palmadas el teatro.

Desgraciado el actor que diere oídos á estos estrepitosos aplausos, tributados por la ignorancia á la necedad (31) (32).

El verdadero mérito de un actor se conoce, no cuando con maneras estrafalarias arranca de los espectadores aquel torrente impetuoso de palmadas con que se desahogan los genios alegres y las mas veces ligeros; sino con aquella aprobacion euasi tácita, ó suave murmullo con que los hombres reflexivos y conocedores espresan instantáneamente su aprobacion, y la sensacion que ha causado en su alma el actor con su maestría (33).



ANOTACIONES.

(1) En 2 de Abril de 1834 verificose la inauguracion del Real Conservatorio de Música y Declamacion de la corte bajo el augusto nombre é inmediata proteccion de S. M. la Reina Madre doña María Cristina de Borbon.

Y en 27 de abril de 1838 se hizo la apertura del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de Isabel II, con las correspondientes cátedras de música y de declamacion.

(2) Antiguamente se daba sin distincion el nombre de *actor* á cualquiera que hablase en público, en el teatro ó en el foro. El nombre *actor*, se deriva del verbo latino *agere*, obrar, hacer alguna cosa.

(3) La Era griega de las *Olimpiadas*, se tomó de los juegos llamados olímpicos, porque se celebraban cada cuatro años cerca la ciudad de Olimpia. Comenzó á contarse desde los juegos en los cuales se erigió una estátua al vencedor Corebo, el año 776 ó 792 antes de J. C. Cada Olimpiada abrazaba cuatro años, y por lo mismo se veian obligados á espresar cuando querian indicar un año fijo, no solo la Olimpiada, sino el año intermedio de ella.

El uso general de contar por las Olimpíadas siguió hasta el cuarto siglo de la iglesia, y solo algunos cuerpos científicos han continuado contando por ellas.

(4) Los *Circos* eran unos edificios circulares ú ovals propios de los romanos, parecidos por su forma y por su objeto á los *Estadios* de los griegos.

Se diferenciaba no obstante el estadio del *circo*, en que este tenia en medio á lo largo la *spina* y estaba terminado por las *carceres*; mientras que el estadio se hallaba despejado del medio y tenia libre uno de sus extremos.

La mayor parte de las fiestas romanas eran acompañadas de juegos del *circo*, y los magistrados daban muy á menudo esta especie de espectáculos al pueblo. Los grande juegos llamados propiamente *circenses*, duraban cinco dias, y principiaban el 15 de setiembre. Adriano ordenó que se celebrasen de allí en adelante el 11 de las calendas de mayo. El mismo Emperador inventó nuevos juegos del *circo* que fueron llamados *juegos plebeyos*; pero los autores que refieren el nombre no dicen si se componian de ejercicios diferentes de los juegos ordinarios.

En los primeros tiempos los romanos no daban en el *circo* mas que corridas á caballo ó en carros: pero luego los combates de los gladiadores, las palestras fingidas á pié y á caballo, y bajo los emperadores las *Naumachias*, se ejecutaron en el *circo*.

Rómulo habia establecido de tiempos muy antiguos corridas á caballo que hizo celebrar en honor del dios *Conso*, por lo que fueron llamadas *Consualia*.

Despues con el tiempo se llamaron *ludi circenses*, juegos del *circo*, porque los carros daban vueltas al derredor de las metas describiendo diferentes *circulos*. Por la misma razon se dió el nombre de *circo*, *circus*, al lugar en que se hacian estos juegos.

Se llamaban *gladiatores* en Roma unos hombres que se batian con espadas, *gladii* en latin, de donde se deriva su nombre.

Estos combates en su origen tuvieron por objeto el honrar á los muertos; cuyo uso creen unos principió en el Asia, otros entre los etruscos, al paso que otros suponen vino de los campanios, cuyos pueblos tenian la bárbara costumbre de inmolar los prisioneros de guerra sobre la tumba de los valientes muertos en el campo de batalla, y los esclavos á los manes de las personas distinguidas. Asi es que vemos en Homero como Aquiles sacrifica doce jóvenes troyanos á su amigo Patroelo, y en Virgilio que Eneas envia prisioneros á Evandro para inmolarlos en los funerales de su hijo Pallas.

Pero como les pareciera bárbaro degollar á los hombres como bestias, se estableció el hacerlos batir entre sí; y esta institucion pasó á ser, como dice Ciceron, la diversion mas agradable y la mas deseada del pueblo romano.

Solo hasta los años 490 de Roma, bajo el consulado de Apio Claudio y de Marco Fulvio, fué cuando principiaron á verse combates de *gladiatores*, y estos tan solo en los funerales de los hombres ilustres ó de una clase distinguida. Poco á poco se dieron en los de los particulares; y ultimamente pasó á ser un espectáculo consagrado á la diversion del pueblo como los toros entre nosotros.

Los ediles, los pretores y los cuestores presidieron sucesivamente estos juegos, cuyas autoridades solian darlos muy amenudo con la mira de captarse la voluntad del pueblo; y simples particulares llegaron á darlos con la misma idea.

Este espectáculo se llamaba *munus* porque era una especie de deber que se rendia á los muertos; y el que le daba *munerarius* y *munerator* ó *editor* y *dominus muneris*.

Cualquier particular que diese un combate de *gladiatores* tenia el derecho de llevar durante el espectáculo los distintivos de la magistratura.

En Roma tenian á los *gladiatores* en diferentes casas llamadas *ludi*, en las que les trataban muy bien: y en ellas, bajo la disciplina de unos maestros llamados *lanistae*, se instruian por principios en un oficio tan vil. Estos les ense-

ñaban á batirse y defenderse, á sucumbir con gracia, y á morir con vanidad y fiereza. Procuraban escogerlos de una talla alta y bien formados; y cuando los tenían bien instruidos los vendían á los magistrados.

Los *gladiatores* no eran en un principio mas que esclavos condenados *ad ludum* ó *ad gladium* para el juego, ó para la espada.

Estos últimos debían morir antes de un año, y los otros podían librarse de la muerte despues de algun tiempo de haberse batido en la arena.

Se tomaban en ciertas ocasiones los *gladiatores* de entre los prisioneros de guerra. Hubo tambien hombres libres que se ejercitaron en este oficio, y se alquilaron para batirse en los anfiteatros. Viéronse descender á ellos personas de la primera gerarquía, y hasta mugeres.

El furor por este género de espectáculos llegó hasta el extremo de procurárselos durante los festines. Con este motivo se formaban diferentes partidos, y se hacían apuestas considerables á favor de determinados *gladiatores*.

Habia muchas suertes de *gladiatores*, los cuales solían distinguirse por las armas con que peleaban ó por el modo de batirse. Los *gladiatores* llamados *secutores* llevaban un casco, un escudo y una espada ó maza ó clava guarnecida de plomo. A estos se solía oponerles los *retiarii*, retiarios, los cuales llevaban una red en una mano y un tridente en la otra. Cuando el retiario habia echado la red infructuosamente, era perseguido por su adversario, de donde fué llamado *secutor*.

Los *gladiatores* llamados *thraces* usaban, como los pueblos de este nombre, una daga, un puñal y un escudo redondo.

Las armas de los *mirmillones* eran un escudo, una hoz ó guadaña y un casco en cuyo remate habia una figura de un pescado. Los romanos les habian dado el sobrenombre de galos, y de aquí vino la costumbre de cantar durante el combate: *Non te peto; piscem peto; quid me fugis, galle?* ¿Porque huyes, galo? Yo no te busco á tí; á quien busco es al pescado que llevas.

A los *gladiatores* llamados *samnitas* se les dió despues el nombre de *hoplomachi*, palabra que significa armados de pies á cabeza. Algunos autores suponen que llevaban un escudo de plata cincelado, un cinturón ó tahalí, una bota en la pierna izquierda y un casco con un penacho.

Los *essedarii* combatían sobre carros, *essedá*; los *andabates* á caballo y con los ojos vendados; los *dimacheres* con una espada en cada mano; los *laqueares* se servían de un cordón por medio del cual procuraban coger á su adversario en un nudo corredizo.

Habia así mismo otras clases de *gladiatores*: los suplentes *supposititii* reemplazaban á los *gladiatores* fatigados ó vencidos; los *meridiani* se llamaban así porque se presentaban á la arena á mediodía; los fiscales ó *caesariani* eran mantenidos á espensas del fisco, y destinados para los juegos á los que asistían los emperadores; los *postulatii* eran á veces llamados por el pueblo con motivo de su fuerza y habilidad; últimamente, los *catervarii* eran aquellos que combatían en pelotones los unos contra los otros. En general los *gladiatores* de los funerales se llamaban *bustuarios*, *bustuarii*, porque sus combates se verificaban cerca de la hoguera ó sepultura, *bustum* en latín.

Algunos días antes de los juegos se anunciaban al público informándole del número de combatientes, de su nombre y de las armas que usarían, y del día, hora, lugar y tiempo que duraría el espectáculo. Llegado el día conducían á los *gladiatores* con mucha ceremonia al anfiteatro, en el cual los iban aparejando reuniendo aquellos que eran con poca diferencia de una misma habilidad y fuerza.

Despues de esto se examinaban las espadas y demás armas, á fin de ver si estaban corrientes y bien aguzadas. Los combatientes prelujiaban ó se ensayaban con espadas de madera, *arma lusoria*, lo que se indicaba propiamente con el nombre de *ventilare*.

Pero al momento en que sonaba la trompeta, tiraban estas y corrian á las armas mortíferas ú homicidas; lo que se llamaba *dimicatio ad certum*, ó *versis gladius pugnare*.

Cuando un *gladiator* estaba herido, el pueblo gritaba *hoc habet*; y entonces si bajaba las armas, confesaba ya haber sido vencido. Pero sin embargo no por esto había salvado la vida. Dependía esto del pueblo, algunas veces del que daba el espectáculo, y siempre de las Vestales: que no creían indecoroso asistir á ellos. Un solo caso le salvaba necesariamente y de todo derecho, y era cuando en este momento llegaba el emperador.

El vencedor miraba á los espectadores para obedecer sus órdenes. Si el pueblo quería salvar la vida del vencido, levantaban la mano bajando el dedo pulgar, ó bien le encerraban debajo los otros dedos de la mano. Si al contrario. lo condenaba ó quería que muriese, sacaba la mano y levantaba el mismo dedo dirigiéndole hácia los combatientes; y desde entonces el vencedor tiraba á matarle, y no cesaba hasta haberlo conseguido.

Era considerado como un crimen á estos desgraciados el lamentarse cuando estaban heridos, ó el pedir la vida cuando no podían defenderla. Por lo comun no solían concedérsela sino cuando manifestaban no temer la muerte y se habían defendido valerosamente. Cuando un *gladiator* había sido muerto, se retiraba su cuerpo de la arena arrastrándole con un garfio, á manera de los caballos de nuestras plazas de toros.

El premio para los vencedores era una palma, algun dinero y una espada de madera. Los que habían recibido el *rudis*, es decir, la espada de madera, ó segun otros el baston nudoso, de mano del pretor ó del que presidia los juegos, se llamaban *rudiarii*. Desde entonces eran libres, y algunas veces se distinguían por una especie de gorro coronado y adornado de cintas de lana, cuyos extremos les caían sobre las espaldas, de donde se llamaron *lemniscati*. Estos solían consagrar y depositar sus armas al templo de Hércules, divinidad protectora de los *gladiatores*.

Todo *gladiator* que había seguido tres años combatiendo, quedaba libre ó licenciado. Durante los Flavios los *gladia-*

tores formaron en Roma diferentes colegios, cuyos nombres han llegado á nosotros por algunas curiosas inscripciones.

El amor de las bellas artes no disminuyó ni entibió por un solo momento la pasión de los romanos por estos juegos sanguinarios; y puede decirse que solo acabaron con el imperio.

Los griegos en los primeros tiempos tuvieron algunos usos apenas conocidos, los cuales se parecían algun tanto á los combates de los *gladiatores*; pero no subsistieron por mucho tiempo. Mas adelante tomaron de los romanos este uso bárbaro; si bien que entre los griegos jamás se generalizaron ni merecieron el aprecio que entre aquellos. Los atenienses en particular nunca los admitieron en su ciudad. Hemos leído que habiéndose propuesto en una asamblea de este pueblo introducir los combates sanginarios de los *gladiatores*, como en Corinto y otras ciudades de la Grecia, contestó un ateniense: «Admitanse si se quiere, pero antes derribose el altar que nuestros padres mas de mil años atrás elevaron á la Misericordia.»

Estos combates eran justamente mirados con tanto horror por los primeros cristianos; que en el bautismo se les hacia espresamente renunciar á ellos.

(5) *Naumaquia*. Voz compuesta de dos palabras griegas que significan *nave* y *combate*: pero no espresa nunca un combate serio y sangriento, sino un simulacro de combate ó fiesta naval. Cesar fué el inventor de las *naumaquias*. Dábase el nombre de *naumaquias* no solo á estos juegos ó combates marítimos, sino tambien al lugar en donde se ejecutaban. Como estos juegos eran en sí bastante espuestos, se procuraba que los combatientes fuesen esclavos condenados á muerte.

Tito dió en el Coliseo combates de animales feroces, y concluidos los juegos una *Naumachia*. Dábanse algunas veces en el circo, otras en el anfiteatro, y mas comunmente

en un lugar especialmente destinado para estos espectáculos llamado también *Naumaquia*. Su forma era la misma de un anfiteatro, con la sola diferencia que el área era mucho más profunda y podía llenarse de agua en gran cantidad para poder maniobrar las naves. Augusto mandó construir una cerca del Tíber para dar espectáculos semejantes. El emperador Claudio trasformó el lago Fucino en una *naumaquia*, en donde hizo combatir naves tirias, contra otras rodias. En una *naumaquia* que dió en el gran circo, se vieron aparecer monstruos marinos. El circo máximo sirvió todavía de *Naumaquia* en el reinado de Eliogábalo, quien si damos crédito á los historiadores, la hizo llenar de vino.

En varias provincias romanas se dieron también algunas *naumaquias* á imitación de Roma, y se han hallado vestigios de ellas cerca de antiguas ciudades.

(6) Lope de Rueda, natural de Sevilla, poeta cómico y actor, y uno de los creadores y restauradores del teatro español, después de haberle colmado de aplausos y haber recibido pruebas de largueza de sus apasionados en Madrid, Segovia y otras ciudades en donde representó, mereció la distinción de ser enterrado entre los dos coros de la iglesia mayor de Córdoba, después del año 1560 en que murió.

De esta demostración honrosa con que España manifestó el aprecio que hacia del talento dramático, tomaron ejemplo los Ingleses y Franceses para celebrar á sus más esclarecidos poetas y actores, concediéndoles después la distinción de ser enterrados en las abadías reales de Westminster y San Dionisio.

El distinguido actor don Julian Romea con su esposa doña Matilde Diez y don Florencio, hermano de aquel, tuvieron la gloria de costear y dedicar á nuestro célebre actor don Isidoro Maiquez, natural de Granada un sencillo monumento en 1830. Es todo de mármol negro desde su basamento, cuerpo del edificio, columna y corona con que termina, y está situado á las inmediaciones del teatro principal de aquella ciudad.

Contiene las siguientes inscripciones.

En la faja que rodea la columna: GLORIA AL JENIO. *En el frente:* A LA MEMORIA DE ISIDORO MAIQUEZ. *En el opuesto:* DEDICADO POR JULIAN ROMEA. MATILDE DIEZ. FLORENCIO ROMEA. *Costado derecho:* OTELO. OSCAR. CAIN. HIJOS DE EDIPO. *Costado izquierdo:* FENELON. VANO HUMILLADO. GARCIA DEL CASTAÑAR. RICO HOMBRE DE ALCALÁ.

Con este motivo vamos á publicar la fé de bautismo del célebre Maiquez, que años atrás nos proporcionó con su retrato uno de sus más allegados parientes.

«D. Andrés Jacio y Rolandi, Presbítero Beneficiado y Cura propio de la única Iglesia Parroquial de esta ciudad de Cartajena: Certifico, que en el libro 62 de bautismos al folio 8 vuelto la primera partida es así.

»En Cartajena á 49 de marzo de mil setecientos sesenta y ocho: yo D. Francisco Antonio Baldasano teniente de cura de esta parroquia bautizé solemnemente y crismé á Isidoro, Patricio, que nació el día diez y siete de dicho mes á las dos de la tarde: hijo legítimo de don Isidoro Maiquez natural de Valencia y de doña Josefa Rabay natural de esta ciudad. Abuelos paternos don Leonardo Maiquez y doña Bernarda Tolosa, natural de Valencia. Maternos Pablo Rabay, natural de Génova, y doña María Guerrero, natural de esta ciudad: fueron padrinos don Domingo Balarino y doña Ana María Ors, á quienes advertí su obligación y parentesco: testigos don Juan Prieto y don Mateo Mengual.—Don Francisco Antonio Baldasano.

»Corresponde con su original á que me remito.—Cartajena cuatro de diciembre de mil ochocientos cuarenta y nueve.—Andrés Jacio Rolandi.

(7) *Neve minor, neu sil quinto productio actu Fabula.....*

HORACIO.

(8) *Plausus tunc arte carebat.*

OVIDIO.

(9) Acerca de esta materia puede leerse la obra de nuestro célebre literato el abate *Don Estevan Arteaga*, que escribió en Italia con el título «*Las revoluciones del teatro musical italiano desde su origen hasta estos días.*»

Y en cuanto á *La Opera considerada como drama* vease lo que publicó el distinguido *Don Alberto Lista*.

»El abate Batteux, en su excelente obra de *las bellas artes reducidas á un mismo principio*, considera el espectáculo de la ópera como el teatro de los triunfos de la imaginacion. En él se reúnen, dice, los encantos de la música, de la poesía, de la declamacion, del baile, de la pintura, en fin de todas las artes imitativas. Pero es forzoso confesar que esta reunion solo se gozó en Italia por algunos años; esto es, mientras se representaron en ella las óperas de Metastasio. Despues se ha introducido la costumbre de sacrificar la poesía á la música: y el drama, es decir, la parte principal del espectáculo, no es mas que un *libreto*, escrito por un poeta alquilado y sometido á las exigencias y aun preceptos del compositor.

»Esto quiere decir en otros términos, que á la ópera solo se va á oír música, como si se fuera á un concierto, y que es muy lógica la nueva denominacion de *Academia de música* que se ha dado en Paris al teatro de la ópera francesa.

»No sucedia así en Atenas, donde bajo el nombre de tragedias se representaban verdaderas óperas, con declamacion notada, aun que mas sencilla que nuestros modernos recitados, y con frecuentes coros líricos en los intermedios. Los pensamientos varoniles de Sófoeles no se modificaban á voluntad del compositor musical: ni se exigia de Eurípides que refundiese sus versos para introducir en ellos palabras de cierto y determinado número de sílabas y con acentos y desinencias fijas. El poeta escribía su obra y el músico la notaba.

»No tenemos ideas bien exactas de la música de los antiguos: solo sabemos de una manera vaga que era sencilla y expresiva, pero no tan rica y variada como la actual, per-

feccionada por tantos y tan grandes maestros. No es extraño pues que hallándose capaz de expresar cuanto quiera, se le dé la primacia sobre el pensamiento poético: porque ella tambien lo tiene, como todas las bellas artes, y su efecto es mas profundo aun que no tan exácto como el del lenguaje.

»Establecida pues la competencia entre el poeta y el músico, fué necesario separarlos. Ni Racine quiso escribir versos para la ópera, ni Rossini querrá emplear sus notas sino en versos hechos á su gusto, y á propósito para desenvolver el pensamiento musical que tenga en la imaginacion.

»Esto es conforme á la naturaleza de las cosas. Parece imposible hacer coincidir á entrambos artistas en un mismo orden de ideas: y mucho mas difícil expresarlas bien con dos instrumentos tan diversos y sometidos á reglas tan diferentes, como son el lenguaje y el sonido. El entusiasmo y la inspiracion dictarán al poeta palabras y frases indóciles á la armonía musical; y al músico combinaciones de sonidos que no puedan concertarse bien con el desenvolvimiento del período poético. Era pues muy difícil que se conviniesen. El poeta se retiró al teatro dramático, y el compositor quedó dueño de la ópera.

»Pero los placeres del auditorio se han reducido á la mitad. Son muy raras las ocasiones en que se reúnan buenos versos con la música encantadora de Bellini ó Donizetti. Por lo general la versificacion está bien acentuada, como debe estarlo para aplicarle la música; pero es menester apartar la imaginacion de los versos para no exponerse á perder el entusiasmo que inspira el trabajo del compositor. Si este ha querido brillar solo, lo consigue; pero entiende muy mal sus intereses y los del auditorio; porque nunca se siente mas el hechizo de la música, que cuando se aplica á excelentes versos, y unen entrambas artes sus esfuerzos para hacer una sola é idéntica impresion en nuestros corazones. Entonces el delirio del entusiasmo llega á su colmo.

»En efecto, la impresion de la música es, como ya hemos di-

cho, mas vehemente y profunda. Afectada á un mismo tiempo la imaginacion y el oido, se apodera del alma y del cuerpo: logra enternecer, irritar ó elevar el corazon. Habla al alma, pero lo que le dice es vago y general. Excita la benevolencia, el enojo y las demás pasiones: pero oculta el objeto á que se dirigen, porque su instrumento no alcanza á tanto. Esto es lo que sucede en los conciertos instrumentales. El placer del oido es completo: el de la imaginacion se pierde en la vaguedad de las sensaciones. Es esto tan cierto, que el que asiste á estas academias no puede gozar, por no ser inteligente, el placer de las dificultades vencidas, de la originalidad de las combinaciones, ni el mérito arquitectónico de la composicion: si tiene fantasía viva ó un corazon sensible, imagina en su interior un drama improvisado, á cuyas diversas situaciones pueda acomodarse la sucesion de sonidos que está escuchando. Si la música es sencilla ó pastoral, se traslada á los prados de Arcadia ó á los collados de Sicilia: si es guerrera, á los campos de batalla ó á una plaza en el momento de asaltarla. Procura en fin *personificar* su placer para que sea mas completo.

»Pues eso es precisamente lo que hace, ó por lo menos debe hacer la poesía en la ópera: dar alma y existencia fija y determinada á los objetos, especificar las situaciones, quitarle á la música su vaguedad sin quitarle nada de su hechizo, y hacer la impresion tan cierta, como es profunda. Unida la buena poesía á la música, se apodera el arte no solo del oido, sino tambien de la inteligencia: presenta mas exactas las imágenes á la fantasía, y ofrece al corazon un alimento mas seguro y abundante.

»Hemos dicho que es menester para producir este efecto *buena poesía*; pero la que ha de ser cantada tiene caracteres muy diferentes de la que se consagra exclusivamente á la lectura. En esta la riqueza y escogimiento del lenguaje poético, la multitud de adornos y de imágenes oportunas, y el corte artificioso y variado de la versificacion, constituyen gran parte de su mérito. En los versos cantados ha de

haber mas sobriedad en cuanto á los ornamentos, mas sencillez en la frase, mas fluidez en la armonía. Es menester que los versos se canten por sí mismos.

»Acaso lo que ha disgustado á los compositores de música del auxilio de su hermana, ha sido encontrar con poetas, no solo sin ninguna inteligencia en la música, sino tambien ignorantes de las modificaciones que deben hacerse á la expresion poética en este caso. Los versos deben tener colocados los acentos con igualdad; no se admiten las transposiciones muy atrevidas, ni los arcaísmos que no sean muy usados en poesía.

»Es menester evitar las voces duras y de áspera pronunciacion, las sinalefas violentas, los cortes que interrumpen la armonía, y las contracciones desacostumbradas de vocales. Se ve pues que es mas fácil escribir buenos versos para ser puestos en música, que escribir una excelente oda. Dénsele á un compositor, para que los note, unos versos en el gusto de los de Herrera, y por mas bellos que sean, por mas semejantes á su insigne modelo, será la empresa imposible.

»Nadie ha conocido esta especie de versificacion mejor que Metastasio. Es indefinible el hechizo de sus versos. Su frase siempre sencilla, siempre pura, nada deja que desear ni al ánimo ni al oido. Goza de la *facilidad dificultosa* que tanto y tan justamente elogió Argensola. Era tan nimio en la eleccion de las palabras, que, segun se dice, tenia formado un diccionario de las voces que habia de emplear en sus composiciones, y jamás le fué infiel. Y no por eso descuidó los adornos poéticos que su genio permitía. Sus poesías están enriquecidas de imágenes, ya risueñas, ya terribles, ya melancólicas; pinta como nadie el derretimiento de un corazon enamorado, el fervor de los celos, las sospechas de la ambicion y de la tiranía, la serenidad del corazon virtuoso que lucha con el infortunio. Si á esto se agrega que jamás falta á sus óperas el interés dramático de la accion y de las situaciones, no será mucho decir que es

entre todos los poetas el único que ha sabido versificar para la música.

«Creemos que no es posible la reconciliación entre las dos artes sin que cada uno de los dos artistas conozca hasta cierto punto la profesión del otro, porque solo así se conseguirá que no se opongan mutuamente dificultades y tropiezos. El poeta, conociendo el carácter particular del músico, escribirá dramas que se adapten á él, y versos que se acomoden bien á la frase música; y el músico sabrá exigir de su compañero los sacrificios que permita la poesía. Si se preguntase ¿de quién debía ser el pensamiento principal y dominante del drama? responderíamos que del músico. Este dictaría las pasiones que deben dominar en la composición: un buen poeta no tendrá dificultad en crear las situaciones y los versos. Solamente de este modo podría llegar la ópera al mayor grado de perfección.»

(40) Precindiendo de la inmoralidad del drama griego y romano, de la desvergüenza de los sátiros y pantomimos, tan enérgicamente descrita por Juvenal, la asistencia á esta clase de espectáculos, que comenzaban siempre por un sacrificio á Baco, era una verdadera profesión de idolatría, incompatible con el Cristianismo; y de ahí nacieron los justos anatemas que contra estas diversiones lanzaron entonces los Padres de la Iglesia.

(41) En el teatro de Weimar en Sajonia se representaron poco ha *Los Adelfos* de Terencio, traducidos en verso por Mr. de Einsedel. Todos los papeles fueron desempeñados por hombres con máscaras, según el uso antiguo y con actitudes, maneras y trages los mas propios y arreglados á los monumentos y relaciones históricas que nos quedan de aquella edad. Siro, por ejemplo, se presentó con un traje exacto á la pintura de *Herculano*, tomo IV, lam. 33.

La escena figurando una calle de Atenas, fué pintada bajo la dirección de un arqueólogo inteligente. La representación

de esa comedia gustó muchísimo, y hasta las señoras y bajo pueblo que nada entendían en antigüedades, pidieron con empeño la repetición de un drama en el que con tanta exactitud y propiedad se reproducían las maneras, usos, trajes y costumbres del antiguo pueblo Griego.

(42) El majestuoso y solemne canto con que el celebrante entona y canta el *Prefacio* en la Misa, es conforme á la antigua *Melopea*, como dice Chateaubriand, con que se declamaba la tragedia griega en Atenas en tiempo de Péricles.

(43) El célebre trágico Le-Kain acostumbraba una hora antes de trabajar, pasearse solo por el teatro, midiendo con sus pasos la escena, y llenándose, digámoslo así, de las fantasmas de la tragedia: método que debieran seguir los actores que aspiren á ser buenos trágicos.

(44) Hombres vestidos de mujeres representaban el papel de estas en el teatro griego y romano, como hemos dicho; y lo mismo hacían entre nosotros cuando se renovaron los espectáculos dramáticos.

(45) Por *escena* como subdivisión de acto, se entiende el tiempo que están hablando uno, dos ó mas personajes en el teatro, sin que entre uno nuevo, ó se ausente ninguno de los interlocutores.

(46) ¿Por qué en algunas comedias, por ejemplo, cuyo argumento es español y del siglo XV y XVI no se ha de disponer con mas frecuencia la escena con cojines tendidos en el suelo, por cuya razón se llamaba *estrado*, del latin *stratum*, nombre que se daba también á la pieza de recibo que estaba guarnecida de almohadones, en cuya época las señoras no solían sentarse en sillas sino en cojines?

(47) Véase la nota 22.

(18) *Nihil potest intrare in affectum, quod in aure quodam vestibulo statim offendit.*

(19) En los primeros diez años de representar Mademoiselle Clairon gritaba mucho, pero luego le ocurrió que había de haber otro modo mas natural de declamar; que los grandes esfuerzos producen menos efecto que los acentos sentimentales y penetrantes, pero ¿cómo verificar este cambio acostumbrada ella y el público á aquella declamacion? Tomó entonces el partido de retirarse por algun tiempo del teatro. Fuése á Burdeos y ensayóse con un suceso prodigioso, y cuando volvió á Paris escitó el entusiasmo mas vivo.

La sencilla naturalidad en decir los versos de la tragedia francesa ha valido una nombradía asombrosa á la célebre Raquel desde su primera aparicion en la escena; nombradía que léjos de ir disminuyendo fué en aumento todos los dias.

«La señorita Raquel, decia Mr. Cuvilier Fleurí en los *Debates*, ha sido recibida (1839) por el público parisiense con mucho interés. Los hombres instruidos que al parecer han presentado esta actriz á la admiracion de todo el público, no han sido mas que los ecos fieles é inteligentes de este mismo público. Desde que se supo que existia una jóven (de 47 años) que habia acometido la atrevida empresa de recitar con sencillez y naturalidad los hermosos versos de Racine y de Corneille, acudió presuroso á oirla, y en el mismo instante que la oyó se decidió apasionadamente en favor suyo.» Luego continua. «Es evidente que esta actriz ha nacido con disposicion para el teatro. Mas afortunada que la Champmesle, que desde luego tuvo un éxito muy desgraciado en la *Hermione*, la señorita Raquel se ha encumbrado en su primera tentativa en este papel á una altura admirable, y ha representado el de *Monima*, como si le hubiese estudiado en Plutarco. En donde la tradicion prescribia gritos, lágrimas y desentonadas voces, la seño-

rita Raquel se espresa con una sonrisa espantosa, y mientras que la antigua declamacion aulla y gesticula en derredor suyo, como hacian en otro tiempo los cómicos enmascarados, provistos de torna-vozes en los anfiteatros en donde concurrían veinte mil espectadores, solo ella se atreve á espresarse con sencillez y naturalidad, no alzando la voz sino cuando la pasion la conduce á tal extremo. Este es un gran mérito, y bastante por sí solo para explicar los aplausos que se la prodigan » Y por fin concluye:

«Sin hacer mencion del sin número de obsequios y distinciones que todos los dias recibe la señorita Raquel de las personas apasionadas é inteligentes en el arte dramático, solo la haremos del que le ha hecho últimamente el gobierno francés justo apreciador del mérito y siempre dispuesto á estimularle. En efecto, el Ministro del interior dirigió á esta distinguida actriz una coleccion de los mejores autores clásicos franceses, magníficamente encuadernada. Cada volúmen estaba adornado con la cifra de la señorita Raquel. Este regalo iba acompañado de la carta siguiente: SEÑORITA. «He mandado reunir una coleccion de nuestros mejores autores para ofrecéroslo como un estímulo. Espero que la acepteis. Yo me tendré por contento de que pueda servir para vuestros estudios y contribuir á desarrollar mas y mas un talento que añade una nueva gloria á las que han sido el brillo de la escena francesa.»

En un viaje á Londres llamó tanto la atencion de todos los inteligentes, que la Reina quiso darla una prueba positiva de su admiracion, ofreciéndola un brazaletes con la siguiente inscripcion trazada con piedras preciosas:

La Reina Victoria á Raquel.

Hé aquí como refiere un periódico la vocacion de esta distinguida actriz.

En el año de 1831. Eric Bernard habia fundado un teatro en la iglesia vieja del claustro de san Benito de Paris, donde rodeado de artistas, reunia en su teatro las armonías del vaudeville, los gritos del melodrama y los versos encanta-

dores de Corneille y de Voltaire. En esta época se presentó un día al Director de este teatro una jóven vestida con bastante pobreza, acompañada de un hombre igualmente mal ataviado. La infeliz solicitaba ser ajustada para representar en las tragedias. El Director se rió de su pretension, y mas por piedad que por otra cosa la contrató para comparsa, prometiéndola que tal vez le confiaria mas adelante papeles de confidente al lado de Mademoiselle Level!... La pobre jóven aceptó esta proposicion; todos los dias se presentaba la primera en el teatro, aprendia y declamaba continuamente los papeles de todos los actores; y estos y los comparsas que se divertian mucho con su monomanía, la preguntaban fisgándose:—Niña, ¿qué género quieres representar?—El trágico, respondia con voz fuerte y alzando hacia sus interrogantes altivamente sus ojos llenos de expresion.—¿Y qué papeles?—Los de Reina.—Y al oír esto, la volvían las espaldas, reventando de risa.—Esa rapaza está loca! esclamaban.—Su padre se sentaba con gravedad en el cuarto de los comparsas, por que ni á él, ni á su hija les era permitido hacer corro con los actores.—Acércate aquí, decia el pobre á su hija, y la arreglaba el miserable vestido con que se adornaban los comparsas; la ponía con el mayor esmero unas cintas coloradas en la frente, y despues la decia: repíteme el sueño de Atalia, las imprecaciones de Camila, ó el papel de Hermione (segun la idea que ocupaba al buen hombre).—Habiéndose averiguado que habia sido buhonero, no se le llamaba de otro modo, escepto cuando le decian el viejo loco.—Su jóven hija declamaba los trozos que su padre le habia indicado, los comparsas, fingiendo un aire burlon, la escuchaban silenciosos; el viejo loco permanecía como la estatua de la Atencion manifestando grande alegría y altivez al oír á su hija.—Cuando esta concluía, le prodigaban todos numerosos aplausos, pero acompañándolos con irónicos gestos, y así continuaban hasta que se levantaba la sesion que se volvía á repetir al siguiente entreacto.—Pero un dia desapareció

el padre con su hija, desesperada de no haber podido representar con Mademoiselle Level, ni aun con los mas finimos papeles...—En el teatro se dijo que el viejo loco se habia llevado á su hija á representar tragedias por las grandas.—Algunos años despues la jóven era el ídolo del público mas exigente de Europa, en el primer teatro del mundo; pero ya no se llamaba como en el teatro del Panteon, la pequeña *Elisa*, sino Mademoiselle *Rachel*.

(20) Cuadernito de unas 30 páginas de impresion que publicó en 1839 el distinguido actor Sr. D. Carlos Latorre en Madrid con el título: «*Noticias sobre el arte de declamacion que pueden ser de una gran utilidad á los alumnos del Real Conservatorio*. Otro dió á luz en 1838, el no menos distinguido Sr. D. Julian Romea con el título de *Ideas generales sobre el arte del teatro* y el año siguiente con el de *Manual de Declamacion* de 82 páginas.

(21) En los *Recuerdos de Talma* leemos una observacion que no podemos menos de reproducir, y que manifiesta el esmero con que este célebre actor buscaba el modo de espresar con verdad y exactitud por medio del gesto, los sentimientos de que debia mostrarse poseído.

«Mucho tiempo hacia, dice el mismo Talma, que intentaba espresar el tedio de Neron, en la escena en que Agripina acababa de recordarle largamente que le debe el imperio, el hombre mas ingrato de todos. Es claro que en esta escena Neron no escucha á su madre; piensa en otra cosa, ó mejor dicho, en nada. Neron se halla abismado en sus tristes reflexiones. ¡Cómo espresar este paso! ¿Cómo manifestarlo con el gesto? Yo me ensayé en una representacion en pasear por todas partes mi vista distraida, mientras habla Agripina. Algunos amigos me preguntaron despues del espectáculo, lo que me habia preocupado en toda la escena y porque habia dirigido mi vista hácia el público: por aquí conocí con placer que mi ensayo habia hecho el

efecto que deseaba. Yo recurrí á Monvel, y segun los recuerdos de Le-Kain compuse mi accionado, aunque temblaba de ponerlo en práctica ante el público. Una noche por fin me decidí á ello en las Tullerías delante de Napoleón. En tanto que hablaba Agripina, me entretuve distraído con mi manto, cual si examinase su riqueza, pero manifestando al mismo tiempo una grande indiferencia, como si yo moviese maquinalmente el manto, sin reparar en él. Yo hubiera deseado causar ilusión hasta el punto de persuadir á los espectadores que leleaba. ¡Ah! en semejante situación Neron hubiera hecho lo mismo; solamente hácia el fin manifesté alguna impaciencia, y á poco espresé una cólera concentrada para prepararme á los versos que pronuncia despues de la partida de Agripina, fulminados contra Británico.

.....Ella me ha fatigado

Ese nombre enemigo repitiendo.

A la mañana siguiente el Emperador me habló elogiando mi mudo accionado, que había observado con atencion, y de cuyo efecto estaba yo seguro.»

(22) Muchas de estas noticias las recopilamos en el *Diccionario Histórico Enciclopédico* que publicamos en 1833 en Barcelona, en la imprenta de Roca; obra que consta de 3 tomos en 4.º y contiene por orden alfabético los acontecimientos de alguna nombradía en la historia sagrada y profana, lo principal de la mitología, la descripción de los usos, leyes y costumbres de los pueblos mas célebres, y el origen y época de las invenciones, descubrimientos y establecimientos importantes hechos hasta aquella fecha.

(23) Tan acordes están en general con nuestras ideas las emitidas por un distinguido literato (1) acerca la direccion

(1) El Sr. D. Patricio de la Escosura.

teatral, que no podemos menos de reproducirle integro á fin de dar mas importancia con sus palabras á nuestros principios en esta materia.

«Para que un teatro exista, es preciso que haya autores y actores: nada serian los unos sin los otros; preciso es por consecuencia atender á unos y á otros. Esos dos grandes elementos deben ser enlazados, pero de ningun modo concederse á ninguno de ellos la supremacia, porque sin remedio ha de tiranizar al otro con grave perjuicio del arte. De aquí la necesidad de un poder que subordine á entrambos, ó lo que es lo mismo, de una direccion para el teatro.

Pero en esa direccion misma se distinguen dos partes, á saber, la administracion económica y la científica: ambas muy interesantes y en el mismo caso la una respecto de la otra que los autores y los actores, es decir, en la necesidad de enlazarse sin tiranizarse recíprocamente.

Preveer en un reglamento cualquiera la infinita variedad de casos que pueden ocurrir y por tanto dar solucion á los innumerables problemas que las diversas exigencias de la administracion económica y de la artística han de originar, es cosa absolutamente imposible, y el intentarlo fuera obra para algun casuista de los que ya no se usan; indicar algunos casos, para dejarse en el tintero lo mas, trabajo perdido. La única manera, pues, de obviar tantas dificultades es confiar á la administracion del teatro un poder discrecional; y para que sepa hacer uso de ese poder elegirla capaz; y para que no pueda abusar de él establecer un sistema fiscal en ambos conceptos, el artístico y el económico.

Tenemos establecido que el teatro necesita una direccion capaz, con amplias facultades, pero con la limitacion fiscal conveniente para que no abuse de su poder.

Sencillo parece este sistema en teoría; pero al ponerlo en práctica han de hallarse no pocas dificultades: yo lo confieso francamente y renunciaria á él si hallara otro con que suplirlo.

¿A quién se confiará la direccion; á una junta ó á un hombre? ¿Dónde se ha de ir á buscar esa junta ó ese hombre, entre los autores ó entre los actores, ó entre los profanos? Primera dificultad á la cual respondo; la direccion ha de ser un poder ejecutivo, y ninguna junta de este mundo aunque solo se componga de dos personas y esas sean perfectas y estén enteramente de acuerdo, sirve para obrar, á menos que como sucede las mas veces, la junta se reduzca á dejarse dirigir por uno de sus vocales mas fuertes ó mas sagaz que los otros, en cuyo caso todavia se pierde mucho tiempo. Estoy pues porque la direccion suprema del teatro se confie á solo un hombre, además de las razones antedichas, para que haya verdadera responsabilidad moral y legal en todos sus actos; porque las juntas entre sus demas ventajas tienen la de que no son nunca responsables realmente de sus deliberaciones.

¿Será á un autor dramático á quien se confie la direccion del teatro?—No lo permita el cielo, porque seria una verdadera calamidad para el teatro mismo, para los autores, para los actores y para el público.

Tiene un autor opiniones literarias, tiene manías, enemistades, simpatías, y sobre todo tiene dramas que poner en escena. A cualquiera se le ocurre que un teatro dirigido por persona de esta especie muy en breve se cerraria á todo lo que no perteneciese á la escuela del director, que dentro de ese gremio habria preferencias para los amigos y que aun á estos se antepondrian las obras del director mismo. No me estenderé mas sobre este punto; porque bien se puede creer que cuando quien ha escrito dramas, se opone á que se confie á los autores la direccion del teatro, clara, muy clara debe de estar la razon en que este parecer se funda.

¿Se echará mano para este puesto importante de un actor?—No; no y mil veces no, por razones análogas á las que con respecto á los autores mis cofrades acabo de manifestar.

Si el actor no compone dramas los representa, y no saldríamos de barbas, de figurones, ó de galanes, segun que barba, figuron ó galan fuese el director. Las pasioncillas de bastidor decidirian de todo, el pandillage seria intolerable, el público pagaria la pena sin tener la culpa, y en último término del cuadro veriamos la ruina del teatro.

Ni autor, ni actor, quiero al frente del teatro: sino á un hombre ilustrado, inteligente en literatura dramática, observador del gusto del público, y con antecedentes que le pongan á cubierto en lo posible de toda sospecha de parcialidad. Mas diré, es preciso que la posicion social del que sea llamado á desempeñar ese cargo, haya sido siempre sino muy elevada, tampoco muy humilde; de otra manera careceria de cierto prestigio indispensable para tener á raya la petulancia, la vanidad, la osadía que suelen hallarse por desdicha entre los que escriben y representan dramas, y la critica cuando no pudiera cebarse en sus actos le mortificaria en su persona.

Preveo que no faltará quien se sonria viéndome tratar con tanta seriedad y detencion este asunto; yo tengo fé en lo que lo merece, y lástima de la ignorancia de los que lo miran superficialmente.»

(24) Recordamos entre varios despropósitos de esta naturaleza, la impropia salutación ó cortesía que hacian las supuestas vestales al pasar por delante del simulacro de la Diosa Vesta en la representacion de la ópera la *Vestal*. Con este motivo dijimos entonces y repetimos ahora, que no podia apoyarse en ninguna autoridad respetable el que mal aconsejó la referida genuflexion ó salutación á la moderna. Los Romanos al pasar por delante de los templos de sus divinidades ó de sus simulacros, lo que hacian era llevar á la boca su mano derecha estendida, con el dedo pulgar levantado, y luego dirigirla hácia el objeto, de su veneracion; de cuya accion, *manum ad os admoveere*, acercar la mano á la boca, se deriva la palabra adoracion (*adíos*) á la

boca: ceremonia conservada aun y practicada en parte por nosotros mismos al saludar ó despedirnos de alguno.

A los romanos les gustaban las *frentes* estrechas. Sus mujeres se ponian en ellas una especie de cintas ó vendas para que sus *frentes* parecieran mas estrechas: *in-signis leuá frontá Lycoris*, dijo Horacio. Las medallas de Safo representan á esta hermosa griega con una *fronte* muy pequeña; y el galan Ovidio le da el epíteto de *fronte brevis*, de la *fronte* pequeña.

(25) Para que se vea hasta que punto han llegado algunos actores á poseer esta interesante parte del difícil arte de la Declamación, reproduciremos unas anécdotas que se refieren del célebre Garrick y de Mademoiselle Clairon.

Estando Garrick en Paris quiso ir á Versalles para ver la corte, y examinar las obras maestras que embellecen los jardines y el parque; y sus amigos le acompañaron. El domingo siguiente asistió á la galería, y el duque de Aumont, informado de su llegada le hizo colocar en cierto punto visible. Al pasar Luis XVI por ella para ir á comer, se detuvo un poco para mirar al hombre de quien tantas maravillas le habian contado. El Delfin hermano de Luis XVI, el duque de Orleans, los Sres. de Aumont, de Brisace, de Richelieu, el Príncipe de Subisa, etc., fijaron sus ojos sobre el Roscio de Inglaterra, no olvidándose de mirarle con la misma atención al volver de la comida. Garrick no perdió un solo punto de todo este séquito cortesano, y quedaron fijos por órden en su memoria todos los personajes. Convidó despues á cenar á los amigos que le habian acompañado, y á otros muchos que se le juntaron en la galería. Hablóse familiarmente antes de cenar, y cayó la conversacion sobre el fausto y magnificencia de la corte, y las innumerables bellezas de los jardines. Garrick, impaciente con la idea de divertir á sus convidados les dijo: «Yo no he visto la corte mas que un instante, pero quiero probaros cuan seguro tengo mi primera ojeada, y cuan escelente es mi

memoria.» Hace poner en dos filas á sus amigos. sale del salon, y vuelve á entrar un momento despues. Todos los espectadores atónitos esclaman á una voz: ¡hé aquí el Rey! ¡este es Luis XVI! Sucesivamente fué imitando todos los personajes de la corte, y todos fueron al mismo instante reconocidos. No solamente habia tomado su modo de andar, su porte, su aire y ademanes; no solo imitaba su gordura ó su flaqueza, sino hasta los rasgos y el carácter de su fisonomía.

En otra ocasion, antes de entrar en una sala asomó su cabeza Garrick entre las dos hojas de la puerta, y espresó con solas sus facciones y en pocos segundos, sin el auxilio de la voz, sentimientos graduados con tal arte y tanta verdad, que hizo sentir sucesivamente á las personas que estaban de visita, la inquietud, el miedo, el temor, el espanto y el terror. La reunion sorprendida dió un grito, y entonces Garrick abriendo las puertas de par en par y entrando con la sonrisa en los labios, restableció la calma y la alegría de la tertulia.

Un dia Mademoiselle Clairon sentóse en un sillón, y sin proferir una sola palabra, pintó con la cara tan solamente, todas las pasiones: la rabia, la cólera, la indignacion, la indiferencia, la tristeza, el dolor, el amor, la humanidad, la naturalidad, la complacencia, la alegría, etc. Y no solo pintaba las pasiones, sino todos sus claro-oscuros y todas las diferencias que las caracterizan. Manifestándola la admiracion que causaba su habilidad á los espectadores, contestó que habia hecho un estudio particular de la anatomía, que ella sabia que músculos debia poner en movimiento, y que luego la costumbre la habia puesto en estado de hacer obrar en cierta manera todos sus alambres y resortes.

(26) Véase la nota anterior.

(27) Conociendo estas dificultades, y deseando contri-

buir en lo posible á allanar muchas de ellas, emprendimos hace algunos años la formación del *Curso de Historia Artística*. Mas habiendo resuelto luego publicar la: ENCICLOPEDIA HISTÓRICA, SAGRADA Y PROFANA, obra de un inmenso caudal de noticias peregrinas, por reunir cuanto contiene la tercera edición de nuestro DICCIONARIO HISTÓRICO ENCICLOPÉDICO notablemente mejorado y reproducción de todo lo que en diferentes épocas y bajo diversos títulos hemos publicado en muchos volúmenes, resolvimos continuar en la Enciclopedia—cuya impresión va á principiar—todas cuantas noticias teníamos coleccionadas para el referido *Curso de historia artística*, entre las muchísimas y poco conocidas con que saldrá enriquecida la Enciclopedia, exornada con láminas exacta y artísticamente diseñadas.

(28) En vista de la inoportunidad del traje con que suelen presentarse en escena las *Vestales*, dirigimos al Director de escena de Barcelona las siguientes observaciones:

«En varias épocas y en diferentes teatros hemos visto la ópera la *Vestal*; pero nunca las vestales que en ella deben figurar, si hemos de reconocerlas como parece regular, por el traje que usaban las vírgenes que habia en Roma consagradas al culto de la diosa Vesta.

»Hemos querido comparar el traje de las mujeres que salen en esta ópera, con algunos mármoles y medallas que nos quedan de la antigüedad y representan las vestales romanas, y no hemos podido hallar la menor analogía entre las verdaderas y supuestas vestales. Nos hemos preguntado á nosotros mismos la causa ó razon de esto, y no la hemos hallado, sino en dar crédito y adoptar ciegamente todo cuanto nos viene de países estranjeros, sin querernos tomar el trabajo de examinar antes, teniendo nos nosotros mismos en mucho menos de lo que somos.

»Las vestales en su origen ó tiempo de Numa usaban un traje sencillo y nada lujoso, porque se mantenian entonces á espensas del erario público; pero al paso que fueron ad-

quiriendo posesiones y riquezas por la piedad y largueza de muchos ilustres romanos, á aquella sencillez sucedió un lujo estremado y ruinoso.

»El traje comun de las vestales, diferente de las demás mujeres romanas, no tuvo nunca nada de lúgubre, ni de austero. El pelo, que en un principio se cortaron, se lo dejaron crecer despues, y lo perfumaron y adornaron con todo cuanto sugeria el arte y la coquetería. Llevaban en la cabeza la *infula*, que venia á ser una especie de venda ó cinta ancha de color blanco y de púrpura, á manera de turbante, atada con unas cintas estrechas llamadas *vitta*, que les caian á los lados ó á las espaldas.

»Usaban interiormente una túnica blanca de lino, cuando su uso se introdujo en Roma, y sobre esta otra mas corta de lana muy fina del mismo color.

»El manto era, segun se cree, una especie de *prætexta* bordada de púrpura ó toda ella de este mismo color, la cual cayendo del hombro izquierdo, formaba unos pliegues graciosos y dejaba la otra espalda y el brazo derecho libre y casi desnudo.

»El calzado en nada se diferenciaba del de las matronas romanas, sino en ser algunas veces mas rico, como que llegaron á usar suelas macizas de oro.

»Tales nos representan las vestales; los monumentos antiguos que han llegado hasta nosotros; traje tan diferente, como puede observar cualquiera, del que usan las que vemos en nuestros teatros.

»El manto blanco que llevan estas supuestas vírgenes en la cabeza, es mas bien propio de mujeres casadas, como dicen Winkelmann y Millin, que de vírgenes consagradas á Vesta.

»El traje que se les ha querido hacer vestir en nuestros teatros, se resiente de la idea vulgar de que las vestales habian de ser como nuestras monjas. Error grande, porque las sacerdotisas de Vesta no solo no observaban una vida mística ó penitente, sino que gozaban de todas las delicias y distinciones de los Romanos.

»Usaban la silla Curul, iban precedidas de un Lictor, disfrutaban de la prerogativa de salvar la vida á los delincuentes que accidentalmente encontraban al paso, tenían en los teatros un sitio destinado para ellas, y se las dispensaba y gozaban de otras distinciones bien ajenas de nuestras monjas.»

Acerca la inoportuna aplicación de la *latic'avia* y de la *angusticlavia*, confundiendo la una con la otra, hicimos también algunas observaciones que vamos á reproducir.

«Si se sabe que la *laticlavia* era un distintivo que los senadores romanos, y los primeros magistrados llevaban asegurada en la túnica, del que tomaron el nombre de *laticlavii*; y que la *angusticlavia*, que en nada se diferenciaba de la anterior sino en ser mas angosta y estrecha, como lo dice su mismo nombre, era uno de los adornos de los caballeros romanos, llamados también de ella *angusticlavii*, con el cual se distinguían de los magistrados que llevaban la *laticlavia* y del comun del pueblo, que solo usaban túnicas sencillas: ¿por qué se han de usar en el teatro indiferentemente?

»Si mañana se representara una comedia de argumento moderno y viésemos aparecer en la escena un general en jefe, por ejemplo, con dos galones de teniente coronel, y al mismo tiempo observáramos que los capitanes y demás oficiales subalternos suyos se presentarán con entorchados de brigadieres ó generales, ¿habría alguno de los espectadores que dejara de reirse de aquella impropiedad? Y á continuación preguntamos: ¿se graduaria de nimiedad ó de officiosidad que uno tomara la pluma y se dirigiese al que no habia prevenido este defecto para que se sirviera corregirlo?... A buen seguro que nó. Pues en el mismo caso nos hallamos con el uso impropio que vemos hacer ahora de la *laticlavia*, y de la *angusticlavia*.

El Director de escena, que no debe ignorar cuales eran los magistrados que usaban estos distintivos, debiera encargarse cuando se hacen los trajes, de que no se cometieran semejanterías impropiedades.

En una ópera en que habia de salir el Sumo Sacerdote ó Pontífice Máximo, presentóse con un traje tan impropio, que no pudimos menos de hacer las siguientes observaciones para su debida correccion:

»El Sumo Sacerdote de los romanos llevaba en la cabeza el *Apex*, que algunos confunden con el *Albogalerus*, y otros con el *Tutulus*, aunque tal vez se componia de las tres cosas. Lo llamado por unos *albogalerus*, y por otros *tutulus* era, segun dice Tito Livio, un gorro de figura cónica, hecho de la piel de una víctima blanca sacrificada á Júpiter, en cuyo remate habia el *Apex* formado de una rama de olivo, terminada en punta, cuyo simbólico significado no nos detendremos ahora en explicar, el cual saliendo de un círculo llamado *Stropo* dejaba figurada una cruz.

»Este adorno pontifical que se ve en varios monumentos del paganismo, se observa particularmente en muchas medallas de nuestros Municipios y Colonias romanas, entre otras en algunas que tenemos á la vista de *Acci*, ahora Guadix el viejo, en otra de *Julia Traducta*, que se cree estaba cerca de Aljiciras, etc., etc.

»Llevaba así mismo el Pontífice Máximo la *prætexta*, que era una especie de manto ó toga de lana blanca muy ancha y larga, guarnecida de una tira estrecha de púrpura, con la cual se distinguía de la toga pura ó viril.

»La *prætexta*, llamada por los Griegos *periporphyros*, es decir ropa bordada de púrpura, se aseguraba sobre la espalda izquierda, parte de ella descendía y se recogía sobre el vientre, y la otra se replegaba debajo del brazo derecho, y echándola sobre la espalda izquierda, dejaba enteramente libre el otro brazo, como se observa en una estatua de las llamadas por los anticuarios *prætextata*, copiada en la lámina núm. 24 del tomo III del museo Pio-Clementino.

Fueron tales los despropósitos que observamos en la primera representación de la ópera *Moisés* en el teatro de Barcelona, que no pudimos dejar de dirigir al director de escena las siguientes observaciones, sin otras varias que posteriormente le hicimos.

»1.^a Abrese la escena y aparece reunida la corte de Faraon en medio de tinieblas horribles: *factæ sunt tenebræ horribiles in universa terra Ægyptis tribus diebus*, como dice el sagrado texto. ¿Mas porqué en medio de tan espantosa obscuridad que por tres dias afigia al Egipto, no le ocurrió al señor Director de escena, disponer algunas lámparas para alumbrar y minorar la pesadumbre de aquella desolada corte?... Si estas tinieblas hubiesen sido del momento, tal vez podría excusarse suponiendo no haber habido tiempo para encenderlas; pero despues de tres dias mortales que se veían sumergidos en aquel inmenso caos, como dice el mismo Historiador hebreo, parece no admite excusa, á no suponer que la corte de Faraon era de aquellas que gustan mas estar á oscuras, que con luz. Por otra parte, si estas tinieblas eran tan densas que, como dice el mismo Moisés podían palpase, *tan densa ut palpari queant*, y tan negras que una persona no veía á otra, *nemo vidit fratrem suum*; ¿cómo sin ninguna luz artificial y sin tropezar á cada paso se mueven las personas por la escena, y salen y entran con tanto desembarazo para ir á buscar á Moisés? Si quisiese excusarse esta falta diciendo que no se habia encendido ninguna luz para no disminuir el efecto de la obscuridad, les contestaremos que una sola lámpara ó un candelabro en la escena lejos de minorarlo le aumenta y «hace conocer, como dice Milton, todo el horror de las tinieblas». No podrá replicarnos que entonces no se conocia el uso de las luces porque las vemos en el segundo acto de la misma ópera, y por otra parte sabemos que el aceite se usaba ya en tiempo de Jacob padre del pueblo de Israel, y que el conocimiento y el uso de la cera, segun Homero, es anterior al sitio de Troya.

»2.^a ¿Por qué se observa una diferencia de edad tan notable entre el aspecto y barba de Aaron y Moisés, siendo así que no hay mas que la de tres años del uno al otro? *Erat autem Moises octoginta annorum, et Aaron octoginta trium, quando locuti sunt ad Pharaonem*. Exod.

»3.^a ¿En tiempo de Faraon, ó mas bien dicho en el de

Moisés, los reyes egipcios usaban coronas como la que lleva aquel príncipe? Apoyados en autoridades respetables, creíamos que solo la diadema, faja ó cinta que llevaban atada los soberanos en las sienes, era entonces el distintivo de su dignidad.

»4.^a ¿Qué especie de tabernáculo era aquel que llevaban en hombros cuatro hombres y que saludó Elcia á la italiana? no podia ser el Arca del Testamento, porque no mandó fabricarla el Señor hasta mucho tiempo despues de la salida de Egipto, y haber dado á Moisés en Sinaí las tablas de la ley; tampoco podia ser el vaso que contenia una porcion de Manná, porque aun habia de caer este, ni los panes de proposicion, ni el candelabro de siete ramos, porque todo esto fué tambien posterior á la salida de los israelitas de Egipto (1).

»5.^a ¿Cómo ninguno de estos iba armado, siendo así que el v. 18 del cap. XIII del Exodo lo dice terminantemente? *Et armati ascenderunt filii Israel de terra Ægypti*. Si se hubiere prevenido esta falta, no se hubiese incurrido en la ridiculez de tener que batirse los israelitas con armas tan desiguales como palmas, contra las afiladas sarisas de los soldados de Faraon.

»6.^a Si de lo que dijeron los historiadores antiguos y de lo que resulta de las investigaciones modernas de La Hire, Millin, Denon, Champollion Figeac, etc., sabemos que los Egipcios para prevenir la lepra, la elefancia y otras enfermedades de la piel, se lavaban muy á menudo y se cortaban ó afeitaban no solo la barba sino la cabeza y demás par-

(1) De este despropósito recibió el Director de escena la condigna recompensa. Despues de haber demostrado en un periódico, encubierto bajo el anónimo de *La sombra de Nino*, que era como entonces contribuamos á menudo á la reforma y perfeccion del teatro, lo ridiculo é inverosímil de la salida del Arca de la alianza en la ópera en cuestion, lo mismo fué volver á presentarse al público la apócrifa Arca, que un grito universal de reprobacion de los espectadores obligó á retirar aquel inoportuno mueble, sin que se atrevieran á volverle á sacar, en las repetidas representaciones que se hicieron de aquella preciosa ópera.

tes del cuerpo. ¿Por qué el señor director de escena dispuso que Faraon se encajara una barba descomunal, al paso que su hijo y sus tropas no llevaban, ó solo usaban las de última moda?»

El modo como suelen presentarse los *lictiores* en la escena, es otra de las impropiedades que con frecuencia vemos en el teatro.

Sin embargo de que sabemos que estos guardias de ciertos magistrados romanos, marchaban delante del dictador de los cónsules, etc., en una sola hilera; es decir, uno tras otro, como que el primer *lictior*, ó el que iba delante de todos, se llamaba *primus lictior*, el segundo ó el que iba tras de este, *secundus lictior*, *tertius lictior* el inmediato, y así sucesivamente hasta el último ó el que estaba mas cerca del magistrado ó persona cuyo cortejo formaba, se llamaba *proximus lictior*; vemos que salen siempre los *lictiores* de dos en dos. Muchos son los pasajes que podríamos citar de la historia romana en justificacion de lo que acabamos de decir; pero solo produciremos uno de Tito Livio. Este escritor nos dice, que habiendo ido á ver á su hijo Fabio Máximo, lugarteniente que era del Cónsul, su mismo hijo, y manteniéndose el padre á caballo aun despues de haber pasado por delante de él los primeros once *lictiores* que precedian al Cónsul y marchaban uno tras otro, mandó al duodécimo, ó *proximus lictior*, que cumpliera con su obligacion, y este intimó en alta voz al padre que se apeara y tributara al Cónsul los honores que le eran debidos. El respetable anciano obedeció, y abrazando á su hijo, «he querido ver, le dijo, si sabias ser Cónsul.»

Se contestará tal vez que salen los *lictiores* de dos en dos ó de cuatro en cuatro en el teatro, con el objeto de presentar mayor visualidad; pero nosotros nunca convendremos en sacrificar la propiedad y la exactitud histórica, al punto de vista, el cual á mas pierde mucha parte de su mérito cuando se aparta de la realidad. Podrá esto hacerse

cuando se trate de cosas que no tenemos una certeza de ellas; pero en aquellas que no nos queda ninguna duda, como en esta, no parece arreglado este modo de proceder.

Tambien se observa que los mismos *lictiores* llevan siempre la segur ó hacha entre las fascas, siendo así que en ciertos casos es una impropiedad. Siempre y cuando la escena se suponga en Roma, y el hecho sea posterior al año 500 antes de Jesucristo, es decir, despues del año 250 de la fundacion de aquella ciudad, no deben llevar los *lictiores* la segur entre las fascas, y solo pueden ponerla entre ellas cuando hayan salido las puertas de Roma. Esta disposicion es con arreglo á una dada por el cónsul P. Valerio Publicola, que espidió para dar al pueblo romano esta prueba de deferencia y respeto, porque mereció el sobrenombre de *Publicola*, que es lo mismo que si dijéramos hombre popular ó amigo del pueblo. Seria tambien de desear que los *lictiores* bajaran ó abatieran sus fascas cuando su presenta en la escena una autoridad superior á la que ellos acompañan. Esta accion, que los autores latinos llaman *fascas submittere*, la practicaban siempre que se encontraban con una persona de mucho respeto, como el Flamen Dial ó Gran Sacerdote de Júpiter, etc.; y tambien solian algunas veces los cónsules mandar abatir las fascas que llevaban sus *lictiores*, al presentarse en los Comicios ó en otra asamblea en la cual estaba reunido el pueblo, para darle esta prueba pública de atencion y de respeto.

¿Porqué cuando salen esas brillantes comparsas de soldados no han de ir con armas propias y con trajes iguales ó parecidos á los que usaban las tropas de aquella nacion en la época en que se supone pasa la escena? ¿Y porqué al mismo tiempo no se les hace remedar en lo posible, y en lo que permita el teatro, las evoluciones que estaban en uso en los tiempos en que se supone existieron? ¿Cuán chocante ha de ser á un militar inteligente ver marchar ó formarse por ejemplo un peloton de egipcios del tiempo de Ptolomeos, una fraccion de una falange griega ó parte de

los que se empeñaban en darle sus amigos. No obstante, representó todavía alguna pieza con cierta vivacidad y sal cómica. El 2 de agosto de 1798 dió la *Misanthropia*, en la cual desempeñaba la difícil parte del extranjero ó desconocido. En los dos primeros actos no manifestó apenas alteracion alguna; pero en el tercero se presentó en la escena del todo afligido, y cuando tuvo que contestar á la pregunta que hace el *Mayor* acerca la salud de sus hijos, la reciente pérdida de sus caros objetos le afectó de tal manera, que cayó en tierra, y dando un gran suspiro murió instantáneamente.

Los espectadores al pronto creyeron que esto habia sido un golpe maestro del arte, para espresar la fuerza de su sentimiento; pero cuando vieron que retiraban de la escena el cadáver de Palmer, un asombro general se apoderó de todo el teatro.

El Director se presentó al proscenio para dar cuenta al público de lo que acababa de suceder; pero las lágrimas y los sollozos no le permitieron poder proferir una sola palabra, y lo mismo sucedió á otro actor que se presentó en seguida.

Las últimas palabras que Palmer pronunció fueron: «*Aun hay otro mundo mejor que este.*» Cuyas memorables palabras se grabaron en el monumento sepulcral que en Walton erigieron á este desgraciado actor.

Pudiéramos citar otros sucesos que tienen mucha analogía con el fin trágico de Palmer y hacen ver hasta donde puede llegar la exaltacion de una imaginacion fuertemente herida por la melancolía y la tristeza.

Mozart murió poco despues de haber concluido su célebre *Misa de Requiem* ó de difuntos. He aquí lo que se dice movió á Mozart á componerla. Debemos advertir primero que Mozart en los últimos años de su vida, de resultas de sus enfermedades, que tenían principalmente por origen la demasiada irritabilidad del sistema nervioso, junto con la timidez de su carácter, le habian reducido á un estado de

continua y profunda melancolía, que producía en él ideas las mas lúgubres de destruccion y de muerte.

Un dia que Mozart estaba sumergido en sus tristes meditaciones, sintió parar á la puerta de su casa un coche, del que salió un extranjero de edad algo avanzada, al parecer rico, el cual, aunque desconocido, entró en la habitacion de Mozart con aire y tono de superioridad, y le dijo: que iba de parte de un sujeto muy distinguido á suplicarle se sirviese componer una *Misa de Requiem* para celebrar el aniversario de la muerte de una persona á quien queria infinito. Estas espresiones y el tono misterioso con que las acompañaba, hicieron la mayor impresion en el ánimo abatido de Mozart. Prometió componer la misa, y fué el incógnito, dejando cien ducados encima de la mesa.

Quedó Mozart como estático, y de allí á un cuarto de hora pidió recado de escribir, y se puso á trabajar con tal ahinco, que fue preciso obligarle con mucho empeño á que saliese en coche á dar un paseo; mas no se pudo lograr hacerle hablar una palabra, ni sacarle de sus meditaciones.

Se le habia fijado tan profundamente la idea de que componia la misa de sus propias exequias, que no le era posible apartarla de su cabeza; y así se ocupaba de ella del mismo modo que Rafael, penetrado de que su muerte estaba próxima, trabajaba en su cuadro de la Transfiguracion.

La *Clemencia de Tito* que compuso Mozart en Praga para la coronacion del emperador Leopoldo, le distrajo algun tanto de sus lúgubres meditaciones; pero no bien hubo llegado á Viena, cuando volvió con mayor actividad que antes á trabajar en la *Misa de Requiem*.

El extranjero le vuelve á visitar: Mozart le espone el motivo porque la obra no está acabada; le promete que lo estará dentro de un mes, y aquel se marcha, dejando una cantidad de dinero igual á la primera, pero sin descubrir, aunque se lo rogaron, ni el nombre del sujeto para quien era la música ni aun el suyo.

Mozart mandó á un criado que le siguiera y averiguase

donde vivia; mas el criado volvió de allí á poco diciendo que le habia perdido de vista. Esto bastó en el estado de debilidad y abatimiento en que estaba, para que creyese que era un hombre del otro mundo y tal vez el ángel de su muerte.

Esta idea, junto con la esperanza de elevar á su memoria un monumento inmortal, exaltó mucho mas su fantasía. Así es que todo el tiempo que duró su trabajo se le veia caer en continuas congojas y debilitarse mas y mas; pero lo mismo era volver en sí y recobrar el sentido, que emprendia el trabajo con mayor actividad.

La Misa tardó en concluirse un mes, y pasados algunos dias fue el extranjero á buscarla; pero Mozart ya no existia. Murió luego de haberla dado la última mano.

Molier, observó los primeros síntomas de su enfermedad mortal, representado el *Enfermo imaginario*: Montfleuri murió luego despues de haber ejecutado el fuerte papel de *Orestes* en la *Andrómaca* de Racine, etc.

(32) Con este motivo recordamos y vamos á reproducir cuatro palabras que sobre aplausos y desaires escribió algunos años atrás uno de nuestros mas distinguidos escritores dramáticos.

«Una obra dramática y un actor al ejecutar, ya en todo, ya en parte el papel que en ella le ha cabido, ó agradan á todos los espectadores, ó gustan á unos y empalagan á otros, ó desagradan á todos. En el primer caso no son dudosos los aplausos, en el segundo pueden serlo, y en el tercero tampoco es equivoco el disgusto del público, ya lo espresen con tremendos silbidos, ya con aquel *chicheo* que en *dialecto bastidorial* se llama *freir boquerones*, ya con toses y estornudos, ya con desdeñoso silencio.»

«Otra clasificacion puede hacerse tambien segun las circunstancias en estas señales de descontento ó de aprobacion. Las hay de *partido*, de *obediencia*, de *galanteria* y de *cos-*

tumbre: las de partido no han menester esplicacion: las de *obediencia* son aquellas que se solicitan ó se pagan; las de *galanteria* suelen tributarse al actor afamado que vuelve á presentarse en un teatro despues de larga ausencia, ó al que principia su carrera; y por último las de *costumbre* son aquellos aplausos que arranca á los *papamoscas* el final de un *parlamento*, volviendo al dialecto consabido, cuando el actor manotea, gesticula sin temor de Dios, tiembla como un epiléptico, y prorrumpe en furibundos alaridos; ó las risotadas y aplausos burlescos con que se saluda ora á un *parte de por medio*, á quien algunos demasiado exigentes tienen antipatía porque no es un *Maiquez*, ora el malaventurado *comparsa que mete sillas y saca muertos.*»

«El buen actor que por lo comun es mas modesto que el malo, da su justo valor á los aplausos y á las rechillas. Agradece aquellos y escarmienta con estas. Pero, por desgracia suya no faltan *comediantes* que todo lo convierten en substancia, y el desairado sonsonete de cuatro palmadas estériles y hambrientas, los envanece hasta el estremo de hacerse peores de lo que son. Tampoco reflexionan todos, que más de cuatro aplausos no se dan al mérito de la ejecucion, sino al talento del poeta, al paso que neciamente se atribuye un autorcillo petulante los *bravos* y palmoteos con que el público quiere recompensar la pericia y el celo de los actores. *Nadie tira piedras á su tejado*, como dice el proverbio. Cuando alguna comedia es aplaudida suele esclamar algun poeta: ¡A no haberla escrito yo! y algun actor: ¡Mio es el laurel! sino es por mi, la pieza cae sin remedio. Cuando hay rechilla, los cómicos culpan al escritor, y el escritor á los cómicos. Estos gritan: ¡qué le hagan á uno quemarse las cejas, y gastar su tiempo y su dinero para paparruchas! y los autores se consuelan entre sus amigos tronando contra los intérpretes de sus escenas, en estos ó iguales términos: ¡Son unos idiotas! ¡No han comprendido la comedia! ¡Me han asesinado! ¡La comedia es buena, si señor; sino que... En fin lo que decia D. Eleuterio Crispin de Andorra. En semejantes clamores unas

veces tienen razón los primeros, otras los segundos, y no falta ocasión en que la tienen unos y otros. Ahora bien: ¿quién sentencia este pleito? El público que no siempre se deja sorprender por los charlatanes, y recto juez tarde ó temprano da á cada uno lo que le corresponde.»

(33) La libertad de silbar las piezas dramáticas y á los que las representan, la imitaron los teatros modernos de los antiguos, en los cuales según hemos visto, esta costumbre no era desconocida, por que en general siempre se ha pagado para entrar en ellos, y por este precio, dice Boileau, se compra á la entrada el derecho de silbar.

El silbar á los actores y á las comedias con pitos, silbatos y llaves huecas, no se conoció al principio del renacimiento del teatro, como dice Lope de Vega. En la comedia los *Amantes sin Amor*, pone en lugar de prólogo un discurso titulado: *El Teatro á los lectores*, y este es queja de que le silban sus comedias, diciendo:

«Solian no ha muchos años, irse de mis bancos tres á tres y cuatro á cuatro cuando no les agradaba la fábula, la poesía ó los que la recitaban, y castigar con no volver, á los dueños de la acción y de los versos. Agora por desdichas mías, es vergüenza ver un barbado despedir un silbo, como pudiera un pícaro en el coso, y otro pensar que es gracia tocar un instrumento, con que pudiera en sus tiernos años haber solicitado cantar tiple.»

Sin embargo, este predominio del patio y de la cazuela ya se conocía á principios del siglo XVII, pues en el año de 1603 en el que imprimió el *Viaje Entretenido*, Agustín de Rojas, se quejaba de él en estos versos.

«Desdichado del autor
Que aquí, como el sastre viene
Con farsas, aunque sean buenas,
Que ha de errar cuando no yerre.
Pues si uno no habla tan presto,

No falta quien dice: *Vete,
No te vayas, habla, calla,
Entrate luego, no te entres.»*

Cervantes hablando de sus comedias por los años de 1614 y ponderando que fueron bien recibidas, dice:

«Compuse en este tiempo hasta veinte comedias ó treinta que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos, ni otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritos, ni barahundas.»

Pero en la época en que ejercía el populacho de Madrid, particularmente, este imperio, fué á mediados del siglo XVII, según don Juan Caramuel. Habla este ilustrísimo de la casta de gente de que se componían los mosqueteros, llamados así por su estrépito y gritería, con alusión á los soldados de infantería llamados *mosqueteros*, y que dice eran sastres, carreteros, zapateros, aldeanos etc., y añade que por los años de 1650 era su capataz y caudillo un tal Sanchez zapatero de viejo, á quien los poetas procuraban tener contento y propicio.

Uno de los mas ingeniosos autores, habia compuesto una comedia, que admitida por el Director habia de representarse por los mas hábiles comediantes; y temeroso de la insolencia de los mosqueteros, determinó visitar al señor Sanchez, y dejar su causa en manos de su benignidad. Con este fin buscó á un conocido, que lo era del fulminante zapatero, y acompañado de él le hizo la visita, y con modo y palabras corteses le informó que aquella comedia era el primer parto de su ingenio, y que de ella dependía su fama y estimación futura.

Oyó el remendon con un sobrecejo, digno de la severidad de Catón mismo, al poeta que le hablaba con la mayor humildad, y le despidió con estas formales palabras: *Váyase vuestra merced muy consolado, y esté seguro de que se le hará justicia*. Este caso añade el señor Caramuel, que lo supo de la boca del amigo que acompañó al poeta novel.

A este intolerable popular predominio aludió otro poeta anónimo diciendo:

«Pero que han vuelto ya los zapateros
Otra vez á las lesnas: arrogante
E impia nacion cuando eran mosqueteros.
A quien solos poeta y comediante
No han sabido hablar con mil plegarias
Ni con alegre y misero semblante.
Y el remendon descansa del calzado,
Y vuelve á ser tonante mosquetero
Y contra el mal poeta rayo airado.»

La exclamacion *Bravo*, que los españoles, franceses y otras naciones han tomado de los italianos, generalmente sirve para expresar la admiracion que causa un artista que sobresale en su arte. En el teatro lírico el *bravo* se dirige unas veces al cantor, otras al compositor, y en ciertas ocasiones á entrambos; pero jamás al poeta.

Algunas veces los italianos hacen en esto una distincion, aplicando un *Bravo maestro* al compositor, cuando la música agrada y el canto ó la ejecucion de los actores no es como corresponde.

Otros veces el *bravo* va acompañado del nombre del actor y suele hacerse cuando no disgusta la ejecucion, pero no estan contentos del compositor.

En ciertas ocasiones cuando los espectadores conocen que el compositor ha tomado un trozo de música de algun maestro anterior, dan á entender que han conocido el plagio, añadiendo á sus bravos el nombre del primer compositor.

Aunque el nombre *Bravo* siendo adjetivo debe cambiarse en *Brava* cuando se aplica á una mujer; se acostumbra á usar y aplicar indistintamente á un hombre ó á muchos, lo mismo que á una ó varias mujeres.

DE LA CRITICA TEATRAL.

Que Quevedo criticó
Con mas sátira que yo,
Ya lo veo:
Pero que mi musa calle
Porque mas materia no balle,
No lo creo.

Y esto que dijo el ilustrado coronel Cadalso medio siglo atrás, bien podemos repetirlo hoy dia, particularmente con relacion al teatro.

Los aficionados á los espectáculos escénicos declaman y lamentan que los buenos actores van desapareciendo de nuestros teatros, y que pronto quedarán desiertos ú ocupados tan solo por cómicos chanflones, y nosotros preguntamos á los autores de estas jeremiadas ¿qué se hace para que esto no suceda? es decir, ¿en qué contribuyen á la instruccion y adelantos de estos artistas los que *gratis et amore Dei*, ó *pro pane lucrando* se constituyen censores ó críticos de los espectáculos escénicos?

Sin entrar en la cuestion de si la crítica es lo mas fácil ó lo mas difícil, como la ha calificado un ilustre escritor, segun la competencia ó incompetencia de quien la ejerce, y la mayor ó menor probabilidad de ser refutada, nosotros atribuimos mucha parte del atraso de los actores á la manera como se procede en las censuras ó críticas dramáticas.

A este intolerable popular predominio aludió otro poeta anónimo diciendo:

«Pero que han vuelto ya los zapateros
Otra vez á las lesnas: arrogante
E impia nacion cuando eran mosqueteros.
A quien solos poeta y comediante
No han sabido hablar con mil plegarias
Ni con alegre y misero semblante.
Y el remendon descanse del calzado,
Y vuelve á ser tonante mosquetero
Y contra el mal poeta rayo airado.»

La exclamacion *Bravo*, que los españoles, franceses y otras naciones han tomado de los italianos, generalmente sirve para expresar la admiracion que causa un artista que sobresale en su arte. En el teatro lirico el *bravo* se dirige unas veces al cantor, otras al compositor, y en ciertas ocasiones á entrambos; pero jamás al poeta.

Algunas veces los italianos hacen en esto una distincion, aplicando un *Bravo maestro* al compositor, cuando la música agrada y el canto ó la ejecucion de los actores no es como corresponde.

Otros veces el *bravo* va acompañado del nombre del actor y suele hacerse cuando no disgusta la ejecucion, pero no estan contentos del compositor.

En ciertas ocasiones cuando los espectadores conocen que el compositor ha tomado un trozo de música de algun maestro anterior, dan á entender que han conocido el plagio, añadiendo á sus bravos el nombre del primer compositor.

Aunque el nombre *Bravo* siendo adjetivo debe cambiarse en *Brava* cuando se aplica á una mujer; se acostumbra á usar y aplicar indistintamente á un hombre ó á muchos, lo mismo que á una ó varias mujeres.

DE LA CRITICA TEATRAL.

Que Quevedo criticó
Con mas sátira que yo,
Ya lo veo:
Pero que mi musa calle
Porque mas materia no balle,
No lo creo.

Y esto que dijo el ilustrado coronel Cadalso medio siglo atrás, bien podemos repetirlo hoy dia, particularmente con relacion al teatro.

Los aficionados á los espectáculos escénicos declaman y lamentan que los buenos actores van desapareciendo de nuestros teatros, y que pronto quedarán desiertos ú ocupados tan solo por cómicos chanflones, y nosotros preguntamos á los autores de estas jeremiadas ¿qué se hace para que esto no suceda? es decir, ¿en qué contribuyen á la instruccion y adelantos de estos artistas los que *gratis et amore Dei*, ó *pro pane lucrando* se constituyen censores ó críticos de los espectáculos escénicos?

Sin entrar en la cuestion de si la critica es lo mas fácil ó lo mas difícil, como la ha calificado un ilustre escritor, segun la competencia ó incompetencia de quien la ejerce, y la mayor ó menor probabilidad de ser refutada, nosotros atribuimos mucha parte del atraso de los actores á la manera como se procede en las censuras ó criticas dramáticas.

Examinemos primero ¿quienes son los encargados en general de las críticas teatrales? y luego veamos ¿cómo se hacen esas críticas?

Por lo común se encarga este negociado en lenguaje burocrático—con perdon del señor Baralt—á escritores bisoños, noveles en el arte, al último oficial, en fin, y (á veces á un temporero de la redaccion. Lo que de este empleado puede esperarse, ni hay necesidad de decirlo, ni debe tampoco extrañarse.

Y no está aun en eso toda la fatalidad, sino que cuando el neo-escritor con la práctica y los estudios pudiera con su adquirida ilustracion contribuir á los adelantos del teatro y arte escénico, abandona esta tarea por ascenso en su carrera periodística, y pasa á ocuparse de la política, de la administracion, de la hacienda, en una palabra, de todo menos del teatro.

A su vez por consiguiente viene á reemplazarle en su primitiva ocupacion otro idem, y naturalmente ha de dar los mismos resultados.

Por otra parte, el teatro tiene un no sé qué inesplicable que parece brinda á los jóvenes á escribir de sus cosas, y de aquí que son muchos los que en sus primeros años se creen no solo idóneos, sino hasta predestinados para legisladores ó licurgos dramáticos.

Y escritor que no habrá tomado aun la investidura de gacetillero, quizá por no considerarse en su fuero interno suficiente para aquel ejercicio de guerrilla, no titubea en escribir magistralmente y cual otro Jomini de estrategia teatral:

Y con brazo arremangado
Enristra pluma y tintero,

y á la voz de á las águilas, como decian los romanos, ó Santiago cierra España, como gritaban nuestros abuelos, acomete á la turba histriónica en sus chozas ó palacios, y á este

quiero y áeste no quiero, de una estocada atraviesa al galán, de una cuchillada tumba al gracioso, de un revés hunde medio escenario, y de un mandoble la respetable y voluminosa característica va á rodar con ciertas partes de por medio hasta lo profundo del oscuro y húmedo foso.

Y si de este Trafalgar se salvó la dama, débalo no á su mérito ó desmérito artístico, sino á los bellos ojos negros que le dió la naturaleza ó á otras causas ó razones que maldito lo que interesan al curioso lector.

Pero mientras aquel Fierabrás haciendo alarde de inteligencia y rigorismo, no deja títere con cabeza de cuantos asoman la gaita por la escena, vé con la mayor indiferencia, y pasan para él desapercibidas faltas de gran cartello y errores mayúsculos, superlativos é imperdonables.

Que el análisis literario de las composiciones escénicas, cuando viene hecho por persona que reuna las circunstancias que el don Pedro de Moratin reclamaba á Eleuterio Crispin de Andorra sea útil y beneficioso para el adelanto y perfeccion de la literatura dramática, nadie puede dudarlo; pero tambien es cierto que este mismo análisis y crítica, por buenas circunstancias que reunan, en bien poco contribuirán al adelanto del actor en su artística carrera.

Ocupándose con mas ó menos estension los críticos de la parte literaria, de la confeccion del drama y de sus bellezas y defectos, raro es el escritor que descienda al exámen de la ejecucion de la comedia, drama, etc., con la minuciosidad que fuera conveniente. El que mas, termina con unas cuantas frases, que muchas veces ó no dicen nada ó sirven de bien poco con lo que dicen ó de la manera como lo dicen para la instruccion de los actores.

A la vista tenemos un gran número de críticas teatrales de la corte y de las provincias, y tanto las unas como las otras—con rarísimas y honrosas escepciones—justifican lo que vamos diciendo.

La primera que nos viene á la mano, despues del análisis literario, concluye del modo siguiente: *La ejecucion de*

Si en la representación de un drama de argumento moderno viéramos por ejemplo un general con una charretera de subteniente, ó un alférez con dos ó tres entorchados de general, ¿quién dejaría de poner el grito en el cielo contra esta impropiedad?

No obstante con mas frecuencia de lo que fuera de desear vemos en algunos teatros del reino en la representación de composiciones escénicas, en las que figuran oficiales de nuestros antiguos tercios ó coronelías de Italia, Flandes ó Indias trocados estos distintivos; y pocos de los que se llaman críticos teatrales hacen las debidas observaciones acerca faltas tan garrafales.

Y si por desgracia en lugar de pasar por alto estas faltas se le antoja al crítico autorizarlas con el obligado final: *la Comedia ó ópera estuvo muy bien y oportunamente decorada y vestida*, confundiendo el lujo, el aparato y la magnificencia con la propiedad, la exactitud y la oportunidad, entonces sí que ni frailes descalzos borran y desarraigan de la mente del actor y director de escena los despropósitos cometidos una vez sancionados por la ligereza del escritor público.

Es sabido que en España se usaron primero los *collares justos* de los camisones, luego las *lechuguillas*, llamadas tambien *marquesotas*, por motivos que no son del momento; en seguida los *cuellos ó valonas*—estas tambien por la milicia, —despues las *gotillas*, vinieron las *corbatas*, los *corbatines*, *chales*, etc., marcando hasta cierto punto el sucesivo uso de estas prendas, las diferentes épocas ó períodos en que se llevaron; sin embargo, varias veces hemos visto en una misma escena y entre personajes contemporáneos en repugnante maridaje todo ese fárrago de modas, sin que un crítico ilustrado hiciera conocer á los actores esa irregularidad.

¿Qué diremos en cuanto al uso de barbas, bigotes y pelucas?

Sin remontarnos á dramas de argumento egipcio, hebreo, griego ó romano, concretándonos á tiempos que po-

dríamos llamar modernos, con relacion á aquellos, y sin salir de nuestra misma patria, sabemos, que los españoles llevaron cabellera sin barba hasta Cárlos V, barbas sin cabellera hasta Felipe IV, bigotes y perilla con cabellera hasta Felipe V. etc. A pesar de ser esto tan sabido, ¿cuánta mezcolanza y confusion en la escena de nuestros teatros, apareciendo en una misma todas esas modas que suponen diversas épocas, y haciendo mientras tanto á todo esto la vista gorda los mas de los críticos...

Desde el *pone manum tuam supler femur meum* de los hebreos y de los israelitas, hasta el *juro por mi honor* moderno; desde el *manum ad os admovere* de los romanos, al *beso á V. la mano* de nuestros días, son innumerables las variaciones y modificaciones que han hecho los hombres en sus usos, costumbres y maneras; pero cuando en varias ocasiones debíamos ver practicar algunas de ellas en la escena, propias y especiales de determinados países, generaciones ó creencias, por exigirlo así la naturaleza del drama, ni el actor las ha practicado, ni el censor ha reclamado ni explicado su oportuna reproduccion.

Y sin retroceder á épocas lejanas, antes volviendo á nuestro mismo país, todos los días vemos reyes, pajes, hidalgos, princesas y grandes en la escena; actos régios y solemnes, y dígasenos francamente si en ellos se observan las etiquetas y fórmulas que los respectivos ceremoniales de las casas de Austria, Borgoña y Borbon prevenian, y cuyos cumplimientos darian un sabor propio y especial á cada composicion, y á fé que no será porque escaseen los libros, en los que se describen minuciosa y hasta pesadamente todas aquellas etiquetas, y de los cuales dejamos de hacer mencion, temiendo desairar á los que tendrían que consultarlos para encaminar y hacer entrar en razon á los actores.

A pesar de tantos datos apelamos al juicio imparcial é inteligencia de las personas ilustradas que asisten á nuestros teatros, lo mismo en Madrid que en provincias, y digan francamente, ¿cuándo vemos en ellos, por ejemplo, aquellos

estrados propiamente dichos, aquel doble orden de cojines y almohadones para sentarse á la morisca las damas en unos y doblar la rodilla en los otros los caballeros que querian hablar con ellas? ¿En dónde y cuando se ve en la escena, aquella servidumbre disciplinada y ceremoniosa, de que nos hablan entre otros don Miguel de Yelgo en su *Arto de servir á príncipes*?

De ahí que el teatro, que pudiera y debiera ser un curso vivo de historia de los usos y costumbres de los pueblos, utilísimo á los actores, de gran interés á los que se dedican á las bellas artes, y conveniente tambien al público en general, porque adquiriria conocimientos é ideas exactas de pueblos, y generaciones que pasaron, no es mas ahora que una mogiganga, representada por una farándula inaprensiva.

¡Cuántas veces nos ha ocurrido al notar tan mayúsculos despropósitos, que si en aquel instante apareciese alguno de los personajes que se representan no se conoceria á sí mismo y se moriria nuevamente al verse de tal manera ridiculizado.

Siendo sensible á la verdad que con estas farsas y con cargar el teatro de encontradas decoraciones y llenar el escenario de inoportunos muebles é impropios cachibaches, haya adquirido algun actor la nota de inteligente director de escena, fama usurpada y canonizada por los mismos que debian disputársela.

Pasamos por alto, como lo hacen los críticos, la indebida aplicacion de órdenes y sistemas de arquitectura en escénas anteriores á la época en que se inventaron, ó en pueblos que todavia no los conocian, escandalosos anaeronismos que observan con sentimiento las personas inteligentes, y lo mismo decimos con relacion á paisajes en los cuates se notan toda clase de accidentes, y amalgamada en un solo cuadro la mas estraña vegetacion propia de paisés y climas enteramente diferentes y opuestos; acerca de cuyas anomalías están tácitamente clamando con el buen sentido, Vitru-

bio, Linneo; Jussieu y tantos otros ilustres escritores que de estas maferias entendieron.

Y estas faltas y aquellos adefesios que tan merecida censura reclaman en los dramas y comedias, la reclaman mayor é imperiosamente en las óperas ó representaciones liricas.

Como la suerte del actor es mas penosa en general que la de los cantantes, preséntanse ocasiones en que ha de disimularse alguna falta de exactitud ó propiedad escénica; bien que no por esto el crítico debe omitir la oportuna y esplicita correccion, para que á su tiempo y en circunstancias dadas se aproveche de ella.

En las óperas no milita este inconveniente. Para ellas se suelen pintar exprofeso las decoraciones; se construye el mobiliario de la escena, y los trajes, armas y cuanto se necesita se hace tambien por cuenta de las Empresas.

En el modo, pues, de montar las óperas y vestirlas no ha de haber omision, ni tolerancia, y los críticos deben ejercer sobre ellas toda la plenitud de sus atribuciones, conciliando no obstante la verdad histórica con el decoro público, la ilusion teatral y las demás conveniencias escénicas.

Pero despues de salvadas todas estas, ¡cuántos despropósitos se ven en esas óperas! ¡Qué persona de medianos conocimientos arqueológicos ha visto el *Nabuco*, la *Medea*, *Moisés*, la *Safo*, los *Mártires*, *Atila*, la *Vestal*, *Saul*, la *Norma*, y tantas otras que ahora no nos ocurren, y no ha notado los mayores disparates y las mas ridículas estravagancias en las decoraciones, en los accesorios de ellas, en el servicio de la escena, en las armas, muebles, trajes y manera de usarlos; en el modo de practicar ciertos actos y ceremonias civiles, religiosas y militares, y en los usos comunes de la vida de cada uno de aquellos pueblos en donde se supone que pasa la accion!.. Y á pesar de cuanto hay que corregir y censurar, léanse las críticas teatrales...

Confundiendo muchas veces, como hemos dicho ya, el oropel, la magnificencia, y hasta lo estrambótico, con la

propiedad, la exactitud y la oportunidad, podríamos reproducir críticas estampadas en periódicos de la corte y de provincias, con las que han hecho mas daño los críticos que con el silencio mas profundo, porque han sancionado con *letras de molde* disparates, que solo podian escribirse desconociendo absolutamente la materia de que se trataba, y canonizando *barbaridades* cometidas por la imaginacion atrevida ó delirante de un mal llamado director de escena.

Concluamos: la crítica dramática, ejercida por el sistema que en el dia generalmente se sigue, podrá ser conveniente para los adelantos y perfección de la literatura dramática; pero, lo repetimos, en nada ó en bien poco contribuirá á la formación de buenos actores, mientras los críticos no se ocupen con detencion de la parte que á estos especialmente concierne, analizando no solo el papel que ha representado el actor, sino marcando los pasajes en los que anduvo acertado, y aquellos otros en los que no estuvo tan feliz; examinando la propiedad de la escena, la oportunidad de los trajes, verdad en las maneras, etc., etc.

De este modo es como los actores adquiririan los conocimientos que les faltan, y probablemente se conjuraria el cataclismo teatral que se teme. Esta es nuestra franca opinion y.....

Quien haga aplicaciones
Con su pan se lo coma.

V. JOAQUIN BASTÚS.

ÍNDICE.

	Págs.
El Editor de la tercera edicion al público.	VI
Justificativos del mérito de la obra.	VII
Real Orden aprobando el Curso para la enseñanza.	XII
Introduccion.	43
Del teatro y de las representaciones dramáticas.	21
De la declamacion.	75
Declamacion antigua.	75
Declamacion moderna.	83
Principios de Declamacion.	103
De la Escena.	113
De la voz y de la pronunciacion.	119
De la memoria.	139
De la accion ó accionado.	143
Del rostro ó semblante.	165
De los trages.	179
De las conveniencias teatrales.	193
Del carácter.	197
Nobleza. Magestad.	201
Figuron. Jocosidad.	205
De las pasiones.	207
Estimacion, respeto, veneracion, amor.	217
Zelos.	277
Miedo, pavor, susto, temor, terror, espanto, asom- bro, horror.	235
Ira. Desesperacion.	243

	Págs.
Cólera, impaciencia, arrebató, violencia.	247
Venganza.	255
Furor.	257
Envidia.	264
Odio.	265
Orgullo.	267
Vanidad.	267
Coquetería.	277
Vergüenza.	284
Avaricia.	285
Desprecio.	289
Ambición.	293
Emulación.	293
Desconfianza.	297
Admiración.	299
Alegría.	301
Risa.	304
Ternura.	307
Devoción.	309
Tranquilidad.	311
Actividad.	311
Enfermedades.	312
Del sufrimiento en general.	317
Melancolía.	321
Ceguera, sordera, mudéz.	325
Locura.	329
Borrachera.	331
Pereza.	335
Riqueza. Pobreza.	337
Juego.	341
Agonía, muerte.	347
De otras pasiones, afectos ó sensaciones en general.	349
Aplausos. Silbidos.	354
Anotaciones.	355
Crítica teatral.	367



