

»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 aplicacion de la *latic'avia* y de la *angusticlavia*, confundiendo la una con la otra, hicimos tambien 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 tambien de ella *angusticlavii*, con el cual se distinguian 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, ¿habria alguno de los espectadores que dejara de reirse de aquella impropiedad? Y á continuacion preguntamos: ¿se graduaria de nimiedad ó de oficiosidad que uno tomara la pluma y se dirigiese al que no habia prevenido este defecto para que se sirviera corregirlo?... A buen seguro que no. Pues en el mismo caso nos hallamos con el uso impropio que vemos hacer ahora de la *laticlavia*, y de la *angusticlavia*.

El Director de escena, que no debe ignorar cuales eran los magistrados que usaban estos distintivos, debiera encargarse cuando se hacen los trajes, de que no se cometieran semejantes impropiedades.

En una ópera en que habia de salir el Sumo Sacerdote ó Pontífice Máximo, presentóse con un traje tan impropio, que no pudimos menos de hacer las siguientes observaciones para su debida correccion:

»El Sumo Sacerdote de los romanos llevaba en la cabeza el *Apex*, que algunos confunden con el *Albogalerus*, y otros con el *Tutulus*, aunque tal vez se componia de las tres cosas. Lo llamado por unos *albogalerus*, y por otros *tutulus* era, segun dice Tito Livio, un gorro de figura cónica, hecho de la piel de una victima 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 Aljeciras, etc., etc.

»Llevaba así mismo el Pontífice Máximo la *prætexta*, que era una especie de manto ó toga de lana blanca muy ancha y larga, guarnecida de una tira estrecha de púrpura, con la cual se distinguia 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 descendia y se recogia 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 estátua 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 representacion de la ópera *Moisés* en el teatro de Barcelona, que no pudimos dejar de dirigir al director de escena las siguientes observaciones, sin otras varias que posteriormente 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 afluía al Egipto, no le ocurrió al señor Director de escena, disponer algunas lámparas para alumbrar y minorar la pèsadumbre de aquella desolada córte?... Si estas tinieblas hubiesen sido del momento, tal vez podria escusarse suponiendo no haber habido tiempo para encenderlas; pero despues de tres dias mortales que se veian sumergidos en aquel inmenso caos, como dice el mismo Historiador hebreo, parece no admite excusa, á no suponer que la corte de Faraon era de aquellas que gustan mas estar á oscuras, que con luz. Por otra parte, si estas tinieblas eran tan densas que, como dice el mismo Moisés podian palpase, *tam densæ ut palpari queant*, y tan negras que una persona no veia á otra, *nemo vidit fratrem suum*; ¿cómo sin ninguna luz artificial y sin tropezar á cada paso se mueven las personas por la escena, y salen y entran con tanto desembarazo para ir á buscar á Moisés? Si quisiese 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 ridículo 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 lictor, ó el que iba delante de todos, se llamaba *primus lictor*, el segundo ó el que iba tras de este, *secundus lictor*, *tertius lictor* el inmediato, y así sucesivamente hasta el último ó el que estaba mas cerca del magistrado ó persona cuyo cortejo formaba, se llamaba *proximus lictor*; vemos que salen siempre los lictores de dos en dos. Muchos son los pasajes que podríamos citar de la historia romana en 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 lictores que precedian al Cónsul y marchaban uno tras otro, mandó al duodécimo, ó *proximus lictor*, que cumpliera con su obligacion, y este intimó en alta voz al padre que se apeara y tributara al Cónsul los honores que le eran debidos. El respetable anciano obedeció, y abrazando á su hijo, «he querido ver, le dijo, si sabias ser Cónsul.»

Se contestará tal vez que salen los lictores de dos en dos ó de cuatro en cuatro en el teatro, con el objeto de presentar mayor visualidad; pero nosotros nunca 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 lictores llevan siempre la segur ó hacha entre las fascas, siendo así que en ciertos casos es una impropiedad. Siempre y cuando la escena se suponga en Roma, y el hecho sea posterior al año 500 antes de Jesucristo, es decir, despues del año 250 de la fundacion de aquella ciudad, no deben llevar los lictores la segur entre las fascas, y solo pueden ponerla entre ellas cuando hayan salido las puertas de Roma. Esta disposicion es con arreglo á una dada por el cónsul P. Valerio 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 lictores 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 lictores, al presentarse en los Comicios ó en otra asamblea en la cual estaba reunido el pueblo, para darle esta prueba pública de atencion y de respeto.

¿Porqué cuando salen esas brillantes comparsas de soldados no han de ir con armas propias y con trajes iguales ó parecidos á los que usaban las tropas de aquella nacion en la época en que se supone pasa la escena? ¿Y porqué al mismo tiempo no se les hace remedar en lo posible, y en lo que permita el teatro, las evoluciones que estaban en uso en los tiempos en que se supone existieron? ¿Cuán chocante ha de ser á un militar inteligente ver marchar ó formarse por ejemplo un peloton de egipcios del tiempo de 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 tenian 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 equívoco el disgusto del público, ya lo espresen con tremendos silbidos, ya con aquel *chicheo* que en *dialecto bastidorial* se llama *freir boquerones*, ya con toses y estornudos, ya con 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 sillás 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 rechiflas. Agradece aquellos y escarmienta con estas. Pero, por desgracia suya no faltan *comediantes* que todo lo convierten en substancia, y el desairado sonsonete de cuatro palmadas estériles y hambrientas, los envanece hasta el 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: ¡*Mío es el laureo! sino es por mí, la pieza cae sin remedio.* Cuando hay rechifla, los cómicos culpan al escritor, y el escritor á los cómicos. Estos gritan: ¡*qué le hagan á uno quemarse las cejas, y gastar su tiempo y su dinero para paparruchas!* y los autores se consuelan entre sus amigos tronando contra los intérpretes de sus escenas, en estos ó iguales términos: ¡*Son unos idiotas!* ¡*No han comprendido la comedia!* ¡*Me han asesinado!* ¡*La comedia es buena, si señor; sino que...* En fin lo que decia D. Eleuterio Crispin de Andorra. En semejantes clamores unas

veces tienen 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 Sánchez zapatero de viejo, á quien los poetas procuraban tener contento y propicio.

Uno de los mas ingeniosos autores, había compuesto una comedia, que admitida por el Director había de representarse por los mas hábiles comediantes; y temeroso de la insolencia de los mosqueteros, determinó visitar al señor Sánchez, 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 remendón 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 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 espresar 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 halle,
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.