se requiere un talento especial, pues son muy pocos los que pueden trasformarse y mudar de accion, de voz y de fisonomía cuantas veces mudan de vestido.

No es suficiente en este género expresarse con flojedad, sino que á veces es indispensable emplear rasgos perfectos y firmes, valiéndose siempre de la naturalidad, sin la cual no se podria conseguir el efecto.

En el género de que acabo de dar una idea, campean unidos lo agradable y lo noble, y se le nombra *alto cómico*.

VII

EL BAJO CÓMICO.

Los criados, los aldeanos, los viejos ridículos, los simples y los bufones, que solo se emplean en escenas episódicas, componen los cómicos de segunda clase.

Ocioso seria decir que el desempeño de estos papeles es mucho mas fácil que el de los anteriores de que he hecho mencion. Claro es que cuanto menos necesite el cómico desplegar nobleza, gracia en el porte, igualdad y flexibilidad en la voz (y esto sucede con el bajo cómico), menos esfuerzos cuesta la representacion.

Natural es que un viejo se mueva con mas dificultad que un jóven, que su voz no sea por lo comun sonora ni fuerte, que su accion sea débil y poco desenvuelta, porque no es dable que se levanten con ligereza los brazos de un hombre á quien la edad ha encorvado la espalda y encogido los hombros. Cuanto mas jóven y vigilante es un criado, necesita mostrar mas vigor, pero nunca una gracia en los modales que desdiga de su falta de educacion. El aldeano debe aparecer todavía mas grosero y estúpido, tener la voz mas dura, y accionar conforme á su rusticidad.

El actor del bajo cómico debe huir de las buenas maneras sociales, que no son propias de los papeles que representa, y solo debe, á lo sumo, mostrar lo que se llama un buen aire natural; debe tambien no llegar hasta el grado de la bajeza, esto es, no envilecerse demasiado á los ojos del espectador.

No faltará quien diga que los mas bajos tienen su especie de gracia y de nobleza; pero esta gracia y esta nobleza no existen mas que en las palabras, que se lleva el viento, y no en los hechos, que son la única autoridad positiva y permanente.

Hay un uso vituperable que he visto practicado en muchos teatros, y es que cuando un criado se disfraza para figurar un hombre de condicion, se pone un vestido hecho expresamente para aparecer ridículo; uso muy contrario por cierto al buen sentido, mucho mas cuando las mas veces se supone que el vestido que lleva puesto es uno de los de su amo. Es seguro que todos los del mencionado amo son de la misma moda del que se le ve en la escena, y que el criado sabe, porque lo ve todos los dias, cómo se visten las gentes de buen tono; luego no es admisible la ridiculez del trage, y sí bastará que el actor sepa sacar partido del contraste de dicho trage con su condicion.

Con respecto á ciertos papeles forzados, de que solo se hace uso como de paso y muy raras veces, seria inútil dar reglas para su perfecta representacion. Baste ver los grotescos dibujos que sobre el particular ha hecho Callot, y tomar de esa fuente lo que mejor convenga.

VIII

EL TEATRO.

La escena reune diferentes tonos, á que se junta algo mas, que es la expresion del propio sentimiento.

Ni el lector ha compuesto la obra que lee, ni el aca-

démico es preceptor de los que le oyen, ni el abogado sostiene por simple aficion un pleito; pero el actor es como el personaje mismo, todo lo que expresa debe parecer obra repentina de su alma; de lo que se infiere que siguiendo el órden debido en el estudio del teatro, llegaria á hacerse capaz de expresarlo todo, fuera cual fuese la situacion en que se hallase, si el hombre pudiera llegar á saber algun dia su oficio con la perfeccion necesaria para comprenderlo todo.

Todo el arte del teatro se reduce á muy corto número de principios.

Es necesario imitar siempre á la naturaleza.

La afectacion es el mayor de todos los defectos, y sin embargo, es el mas comun. Solo el buen gusto puede contener al actor en los límites de verosimilitud.

IX

LA COMEDIA.

Aunque parezca que hasta aquí solo he hablado de lo trágico, cualquiera comprenderá que todo lo que llevo expuesto es tan propio de lo cómico como de lo dramático ó trágico, pues estas distintas representaciones tienen muchos puntos de contacto, adaptándose á la comedia los mas grandes movimientos de la tragedia, por mas que en esta no deba entrar lo jocoso.

Todas las pasiones, todas las situaciones le son propias, y el sentimiento puede elevarse en ella al mas alto grado.

La comedia tiene frecuentemente personajes nobles, y en estos casos la majestad le es necesaria, no habiendo mas diferencia entre uno y otro género, que la de reconocer la comedia todos los tonos, y limitarse la tragedia á mas corto número. Esto se creeria con mas facilidad si hubiese la costumbre de ver representar lo trágico sin excederse en la voz y en la accion.

X

LA REPRESENTACION MUDA.

La parte mas estimable de un aldeano es la representacion muda, y muy pocas personas la poseen bien, porque es preciso que todas las pasiones, todos los impulsos del alma, todas las mudanzas ó variaciones del pensamiento, se pinten en la cara del actor, si quiere despertar en los espectadores el vivo interes que los aficiona al teatro.

Para llegar á semejante grado de expresion, es gran ventaja haber recibido de la naturaleza facciones pronunciadas, cuyos movimientos se distinguen fácilmente. Preciso es, por lo demas, que dicho carácter no se violente tanto que degenere en ridículo, defecto muy comun, aunque es fácil no gesticular, pues la dulzura de los movimientos de la cara depende de un hábito puramente mecánico. La frente debe estar en accion continua, mientras que la boca y la barba no necesitan moverse sino para articular.

Dícese, con razon, que los ojos son el espejo del alma, y por esto deben pintar todos los movimientos interiores, para lo cual es menester que haya brillo en ellos, y vivacidad que se perciba á larga distancia. Los movimientos de la frente contribuyen mucho á los de los ojos. Un aldeano necesita adquirir á fuerza de ejercicio la facilidad de arrugar la frente levantando las cejas, y la de arrugar el medio de estas bajándolas fuertemente; porque no hay duda en que la frente arrugada, las cejas fruncidas de diferentes modos y los ojos abiertos en círculo, ó á lo largo, señalan las diversas expresiones.

La parte de representacion que pertenece á los ojos contribuye no poco al éxito; pero es necesario ser mo-

derado en ella, para no incurrir en la violencia á que muy fácilmente se presta. Por lo que respecta á la boca, solo debe moverse para reir, porque aquellos que en los momentos de afliccion bajan los dos extremos de la boca para llorar, ponen una cara muy ordinaria y muy fea.

Todas las expresadas maneras de representar se deben emplear hablando; sin embargo, solo hago mencion de ellas en el artículo de la representacion muda, porque en esta tienen mas cabida y son de mas belleza.

Tambien coopera el cuerpo en semejantes ocasiones, y ayuda á la representacion tanto como el semblante; esto no obstante, preciso es moderar sus movimientos en la representacion muda, pues no solamente las acciones muy marcadas y frecuentes son ridículas en el actor que no habla, sino que pueden distraer la atencion del espectador impidiéndole que oiga al que está hablando, lo que le perjudica en cuanto á seguir el curso de la escena. Tampoco se deberá parecer insensible á cuanto se oye decir, sobre todo si el asunto es de naturaleza que pueda interesar.

El actor que habla es el que á la sazon domina la escena, y los que le escuchan solo son allí subalternos, por mas importante que sea el carácter que representen; y sin embargo, se ven muchos actores pecar contra este principio, en especial los que pertenecen al bajo cómico.

El afan de parecer graciosos en sumo grado, los obliga á ejecutar, mientras están callados, movimientos desarreglados y siempre violentos, cuya extravagancia divierte algunas veces á los espectadores y desazona á las personas de gusto.

XI

LA REPRESENTACION TEATRAL.

Algunas veces los actores guardan silencio por algun tiempo, dando á conocer por sus movimientos lo que pasa en su interior ó el objeto que los ocupa, que es lo que se llama accion teatral; pero este método se ha abandonado tanto y se le practica tan raras veces, que no tiene mas límites que los que aconseje la situacion.

Mientras se puedan expresar cosas nuevas sin que salgan de la situacion, se puede hacer durar la accion teatral sin ningun escrúpulo.

Es lícito abandonar su lugar para ir á buscar á un actor que esté algo lejos, y trastornar todo el órden con que ha principiado la escena; bien entendido que todo lo expresado es bueno mientras dure el calor del que lo hace.

De aquí trae su orígen la representacion pantomímica, que hasta la presente ha florecido poco, y que pudiera ser llevada hasta el mas alto punto, bien que requiera mucho estudio para no ser llevado á la exageracion.

No pasaré adelante sin advertirle al que hiciese ánimo de dedicarse á este ejercicio, que el pantomímico no puede mostrar á la vista mas que situaciones, y nunca podrá expresar mas que ciertos sentimientos.

Todos los demas tienen precision del socorro de la palabra, porque el pantomímico que se halla privado de ese recurso, no puede exponer, ni describir reflexiones; de modo que desde el principio hasta el fin no debe caminar sino de situacion en situacion, por lo cual es de tan difícil composicion ese género.

Tales son las partes mas conocidas del teatro, las que creo haber definido lo bastante para que una persona de talento no tenga nocesidad de mas largo discurso.

Paso ahora á tratar de aquellas que solo perciben los actores y los espectadores, esto es, aquellas de que solo sienten el efecto sin conocer el arte.

Son estas conocidas bajo los nombres del *tiempo* y el *fuego*.

XII

EL TIEMPO.

El tiempo encierra la precision del momento en que se debe hablar, y los intervalos que han de mediar en el discurso, para dar algun descanso á la atencion del espectador, para darle lugar á que reciba nuevas impresiones, y para separar unos de otros los sentimientos, que sucediéndose, hacen completo el papel.

Estas pausas no las observan nunca los actores que representan maquinalmente; y los que no pasan de ser imitadores las emplean frecuentemente fuera de propósito, al paso que otros pecan por abusar de ellas, recayendo así en la mas desagradable monotonía.

Cuando sea menester contestar al actor que acaba de hablar, procúrese hacerlo de tal modo que la contestacion no parezca estudiada, sino hija espontánea de la sensacion que su discurso ha producido en el ánimo.

Cuanto mas repentina parezca esa sensacion, tanto mas pausada debe ser la respuesta, porque cuando nos hallamos sorprendidos por un sentimiento imprevisto, si es verdad que nos asalta un tropel de ideas, tambien lo es que no podemos escoger entre ellas con la vive

za necesaria para emitir de súbito las que mas convengan.

Optamos siempre por la que mas nos domina ó nos arrastra, y al darla á conocer, explicamos con fuerza el sentimiento de que estamos poseidos.

En semejantes casos es cuando el tiempo tiene mayor lucimiento y oportunidad, si bien hay otros en que conviene tambien emplearlo, como son los siguientes: cuando la respuesta que tenemos que dar no puede ser sino el fruto de un razonamiento; cuando reflexionamos y por lo mismo no cedemos á la primera impresion sino por grados, ó cuando despues de un grande esfuerzo la superamos por completo.

Expuesto lo que antecede, no me parece inoportuno valerme de un ejemplo para dar el precepto mas sencillo acerca del tiempo, y ese ejemplo me lo ofrece Aquiles en la sexta escena del 4º acto de Ifigenia.

Agamenon le acaba de hablar en términos tan altivos, que el jóven héroe no ha podido menos de encolerizarse violentamente; pero se reprime tanto cuanto es posible á un hombre de su carácter, y reprimiéndose así, claro es que no contesta con prontitud, sino al cabo de un largo rato, y aun entonces las palabras no salen de sus labios sino por intervalos que revelan la lucha entre la cólera y la reflexion, al decir con forzada calma:

« Dad gracias al solo nudo que mi cólera refrena.»

Finalmente, la cólera le arrastra, y para representar esto, muchos actores comienzan en voz baja, y la van levantando progresivamente hasta acabar á gritos.

Sépase que para interpretar con propiedad el pasaje citado, hay que valerse de otros recursos.

En un hombre intrépido hasta la temeridad, la excesiva cólera produce una tranquilidad completa, en la cual se revela el verdadero carácter del valor. Al tomar Aquiles el partido extremo, sin que nada le ha-

ga vacilar, no pierde su sangre fria, y siendo así, debe pronunciar en voz baja, aunque firme, estas últimas frases: *Para poder llegar al corazon que quereis herir, vuestros golpes tendrán que pasar por este camino.*

Es necesario notar que con estas palabras propone el combate, y que á un hombre de nuestra estimacion nunca le hacemos á gritos semejante propuesta.

El injurioso movimiento de cabeza con que suelen acompañar muchos actores las referidas palabras de Aquiles, es asimismo contrario á la nobleza y á la verosimilitud en semejante situacion; es ridículo y fuera de lugar.

Hay mas: cuando un actor finaliza una larga escena, pretende ser aplaudido; mas no lo conseguirá si representa de la manera que acabo de expresar, porque los espectadores, acostumbrados á oir aplausos tributados á los actores que siguen una marcha contraria á la que venimos vituperando, creen, y con razon, que esta última es la buena, y por consiguiente, solo á esta última le reservan las palmadas.

Pero volvamos al tiempo y al exámen de las demas circunstancias en que las pausas son necesarias.

Cuando deseamos que aquel á quien hablamos preste una gran atencion á nuestro discurso, que le hagan fuerza nuestras razones, y que su espíritu reciba las impresiones del nuestro, debemos separar las diversas ideas que le exponemos por medio de descansos sensibles, con lo que le damos tiempo de pesar todas nuestras palabras, y nos procuramos tambien el medio de ir aumentando la expresion por grados, hasta lograr convencerle.

Con respecto á los momentos en que el corazon indeciso no sabe á qué sentimiento entregarse, y pasa sucesivamente de un impulso á otro, ya se comprende que la emision debe hacerse entonces con pausas considerables. Solo sí haré sobre este particular una advertencia de suma importancia.

Si el tiempo que tomamos es muy corto, no hace ninguna impresion; si es demasiado largo, debilita el sentimiento que es indispensable imprimir en los espectadores y que necesitamos conservar cuidadosamente; de modo que solo por medio de una fina sensibilidad podemos darle al tiempo la extension conveniente.

Dejemos que el espectador se penetre suficientemente del asunto que se agita en la escena, mas no permitamos que las pausas excesivamente largas le hagan perder la ilusion.

XIII

EL FUEGO.

Lo que los actores llaman *fuego* es precisamente lo opuesto del *tiempo*, pues el fuego no es otra cosa que una vivacidad excesiva, una volubilidad en el discurso y una precipitacion extraordinaria en las acciones, manera de representar necesaria algunas veces, y que puede agradar mucho cuando es oportuna.

Las situaciones en que particularmente se requiere mas el fuego, son aquellas en que nos agita una pasion violenta, y no me detendré á describirlas, porque el buen sentido basta para señalarlas.

Pero en esto del fuego hay sus mas y sus menos.

Si nuestro espíritu estuviese animado de tal suerte que no nos dejase lugar á la reflexion, impidiéndonos ser dueños de nosotros mismos, deberemos hablar con prontitud, movernos con vivacidad, no dar á los demas tiempo para contestarnos, y de consiguiente accionar sin órden.

De esto, empero, á lo que debe llamarse impresion viva y fuerte, hay mucha diferencia, porque á excep-

cion de los casos que llevo referidos, solo con el socorro del tiempo se logra producir el efecto.

Dicho fuego, como sea bien empleado, produce excelentes resultados, mientras que mal comprendido es orígen de varios defectos, de los que citaré el mas notable, cual es el uso inmoderado de las *tiramiras* de palabras.

Cómicos hay que al tener que recitar una larga tirada de versos, se persuaden de que deben hacerlo muy aprisa, y esforzarse en deslumbrar al espectador con la volubilidad de la lengua, método que no por surtir algunas veces buen efecto, deja de ser reprobado.

Si un largo pasaje está lleno de cosas dignas de atencion, demos á los que nos escuchan el tiempo necesario para percibirlo todo y posesionarse de ello; pero si el pasaje no es mas que una aglomeracion de palabras sin pensamientos, lo mejor será que el autor las reduzca á la menor suma posible.

Esto no obstante, no soy de opinion de que la verbosidad continuada se destierre absolutamente del teatro, siendo así que á ocasiones puede venir bien.

Los actores novicios tienen algunas veces mucho fuego, es decir, se precipitan sin arte; método que despues de todo los hace frios, pues queriendo dar expresion, la falta de uso los obliga á tomar la vehemencia y la precipitacion por la fuerza.

XIV

LA UNION.

Llámase union al conjunto que debe haber en la recitacion de los que á un mismo tiempo se hablan en la escena; esto requiere oido delicado y que cada cual esté posesionado de su papel, á fin de que siendo

diferentes las situaciones y los caractéres, haya no obstante cierta relacion que impida á los actores aparecer disonantes á los oidos del espectador. Esta union hace que los cómicos sean comparables á los músicos que cantan en un concierto; cada uno articula sonidos diferentes, y todos juntos forman una misma armonía.

Véase de qué modo el oido conduce á los actores á la expresada union.

Cuando un actor ha finalizado cuanto tenia que decir, el que en seguida toma la palabra debe principiar en el mismo tono con que el anterior acaba, por desarreglado que este sea; mas es tambien necesario ir por grados recobrando, en caso de un desarreglo anterior, el tono que el asunto demanda.

Es asimismo indispensable que las acciones y movimientos de los actores correspondan á los tonos de su voz.

Para el logro de esto basta una atencion sostenida. Examine cada cual en qué situacion se encuentra delante de sus compañeros; si en su papel necesita mostrar superioridad ó respeto; si le conviene mirar con osadía á aquel que habla, ó evitar el encuentro de sus ojos; y segun el caso, que el movimiento del uno sirva de norma para el del otro, y que todos se sujeten exactamente á la situacion que pide la escena.

Los actores que se mantienen siempre inmobles cuando están en silencio, y que solo accionan cuando tienen que hablar, los que con aire parado, sin movimiento, echan ojeadas á todos lados, no podrán llegar á la expresada union, y por el contrario, la perjudicarán con su indolencia.

Todos los actores deben concurrir á aumentar el vigor de la expresion del que habla, y con esto ayudar eficazmente á halagar al espectador.

XV

LA ELECCION.

Repito que el que quiera desempeñar bien la comedia debe ceñirse á la especie de papel que sea propio de su talento, y sobre todo, de su figura y de su voz.

El actor que desempeñando ciertos papeles que no lo requieran, tenga un talle fino y delicado, una voz melíflua y una fisonomía noble, se apartará á cada paso de la verosimilitud, por mucha que sea su inteligencia escénica.

XVI

LA PRÁCTICA.

Para conseguir la práctica, sin la cual no es posible ser un buen actor, preciso es ir paulatinamente, á pasos contados. Tan es así, que el atraso en que se encuentran muchos no tiene otro orígen que el haber querido desde el principio ir demasiado aprisa, abordando prematuramente lo que se debió dejar para mas tarde.

XVII

LA GRACIA.

Cúmpleme ahora averiguar en qué consiste la gracia en el teatro, punto delicado y que tal vez me hará incurrir en equivocaciones. Procuraré sin embargo salir del paso del mejor modo que me sea posible.

Cuando el que desempeña el papel de aldeano, pongo por caso, carece de buen gusto para dirigirse por el buen camino, fastidia en vez de hacer reir. Ese aldeano debe tener jocosidad, así en las situaciones agradables y festivas, como en los pasajes tristes.

En los momentos de alegría, basta para expresarlo mostrar semblante risueño y producirse con naturalidad; pero en los instantes de tristeza, ¿cómo se ha de manejar para hacer reir?

Cuide el actor de carácter serio de mezclar al sentimiento doloroso alguno de esos rasgos que suspenden el ánimo y hacen que el oyente se aflija con el que está en la desgracia. En un papel serio, el miedo, por ejemplo, debe estar acompañado de aquella firmeza que da la dignidad y que hace sobrellevar con calma el infortunio; pero en un papel de aldeano, por lo contrario, debe revelarse la cobardía que envilece al abatido, de tal modo que cause risa su situacion.

No nos mueve á risa ni á llanto la sola vista de un extraño que sufre, y si reimos ó lloramos, es por la manera como vemos que soporta aquel infeliz su desventura.

Esta reflexion es adaptable á todas las situaciones de la expresion séria ó cómica.

Hay asimismo un principio de muy buen resultado en el género jocoso, cual es el de emplear una seriedad estemporánea. Esto, bien ejecutado, hace tanta mas impresion, cuanto que nos presenta la imágen de la suprema ridiculez. Cuando vemos á un sugeto que estimamos en poco, y al que á veces menospreciamos, creerse persona de importancia y darse tono, nos burlamos de lo falso de sus ideas.

De aquí nacen los papeles que se llaman de *figuron*, en los que para mover á risa hay que representar de un modo trágico. El aldeano empero deberá conservar en su voz y en sus maneras ese *no sé qué* que le impedirá siempre parecer noble, empleando al efecto una

gravedad como la de *Scaramuccia*, de que habla Racine en el prefacio de sus *Litigantes*.

El papel de figuron es el mas difícil de todos los del bajo cómico, y en atencion á esta dificultad y á su mérito, se le podria clasificar como perteneciente á la clase del alto cómico.

Diré, para concluir este capítulo, que cuanto mas alegre sea la expresion, menos parte debe tomar el actor en esa alegría; porque es un defecto casi insoportable, que se ria el mismo que hace reir á los demas. Su risa en este caso destruye la ilusion.

XVIII

LOS AMANTES.

Entro ahora á hablar de ciertos personajes dignos, esto es, de la alta comedia; de los precisados á hacer reir sin fingimiento ni bajeza, á menos que los agite alguna pasion violenta, en cuyo caso deben cambiar de entonacion convenientemente.

Es de precepto mantener en la comedia un semblante alegre y tranquilo, porque una cara risueña despierta ideas halagüeñas en el espectador; y para llegar á la tristeza, débese ir por grados y lentamente, como si costara trabajo entristecerse. Cuando el papel no es para hacer reir, evítese que un aire melancólico y enfadoso se oponga á la impresion cómica que han de producir los demas actores, quienes por su parte tratarán de no quitar nada á la nobleza ni á la expresion del que haya de mostrarse grave. Este conjunto es el que hace lucir los papeles amorosos, y estos papeles son los que se deben representar en la juventud, porque no son muy difíciles y dan al actor esa soltura que caracteriza al hombre social.

XIX

LAS MUJERES.

Los papeles cómicos de las mujeres deben representarse segun los mismos principios que los de los hombres, con la sola variacion indispensable, si se atiende á que el natural de la mujer tiene mas donosura y gentileza. En el dia se desempeñan bastante bien los papeles de vieja y de aldeana; pero no puedo menos de quejarme de la obstinacion con que se esfuerzan desde hace mucho tiempo en dar un aire de nobleza á las criadas, que representan á la manera de enamoradas retozonas, cosa que está reñida con lo natural.

Es constante que los autores cómicos de nuestros tiempos han contribuido no poco á semejante defecto. Una criada ve las gentes que entran en casa de sus amos, pero no trata con ellas, y por lo mismo, aunque sea muy entendida, no puede haber adquirido sus modales. El carácter de su entendimiento es tener mas malicia que finura, y de consiguiente, los pensamientos mas delicados deben expresarse en su papel con toda la fuerza de una persona que es capaz de concebirlos, mas no con el agrado del que está acostumbrado á la conversacion brillante.

Pocas son las aldeanas que se reducen á los límites correspondientes, y la mayor parte aun se visten de un modo que no es adecuado á su papel. Mejor sabian caracterizarse las que he visto representar en mi juventud.

En el dia el deseo de lucir lo ha mudado todo, y á veces el vestido de las criadas es mas lujoso que el de sus amas, pues ostentan en él, como en las orejas, valiosas joyas.

XX

LOS SALONES.

Es necesario acostumbrarse desde luego á leer un pasaje del modo que corresponde. La persona que se halle en una sala entre amigos, que tenga que leer y sepa hacerlo bien, debe esmerarse cuanto le sea dable.

El razonamiento y la reflexion deben ser las partes dominantes en una lectura hecha en particular.

La emocion apenas debe tener parte aun en los lances mas vivos; pues si bien es conveniente demostrarlos bastante para que se puedan percibir, nunca debe ser hasta el punto de llegar á la fuerte expresion, que de cerca y en el silencio se hace siempre dura y frecuentemente ridícula.

XXI

LA ACADEMIA.

Es indispensable pasar del referido método á un tono mas circunstanciado. Se trata de leer el mismo trozo cual debe hacerse en una reunion pública, en una academia por ejemplo. Esta lectura debe tambien ser razonada, pero de tal modo que haga resaltar mucho la elegancia del estilo, el buen órden de la frase y la eleccion feliz de los términos.

La voz en este caso necesita ser mas sonora, porque se supone que la deben oir en un local muy espacioso, y en la pronunciacion se debe guardar la mas perfecta exactitud.

XXII

EL TRIBUNAL.

Ya subimos al tono del tribunal, y aquí es donde la expresion principia á tomar mas fuerza, sin dejar por eso de ser moderada.

Como el abogado ocupa delante de los jueces el lugar de su cliente, con cuya persona se identifica, y es su objeto salvarle de la pena, debe tener por mira principal la persuasion y procurar conmover; para lo cual debe declamar con fuerza, mas no con orgullo, poniendo esmero en hacer interesantes sus pinturas, enterneciéndose como hombre y no como parte. Esto dará nobleza á su expresion y alejará toda sospecha.

De aquí nace que los que se ejercitan en el tono del tribunal, se acostumbran á decir de una manera insinuante.

XXIII

EL PÚLPITO.

El púlpito, elevándose mucho mas, trae consigo el tono superior y dominante.

El orador sagrado, en el momento que habla, se encuentra en una posicion que le hace infinitamente superior á todos los que le escuchan; y como trata las materias mas respetables, debe inspirar constantemente el respeto que se merecen.

Si da un consejo, es en calidad de maestro; si se enternece, es solamente de piedad.

Su modo de hablar debe ser majestuoso, subiendo por grados hasta la mayor fuerza, sin omitir un entusiasmo que entusiasmará tambien á sus oyentes.

XXIV

LA INTELIGENCIA.

La grande inteligencia en el teatro es la que se reconoce en los primeros talentos que lo cultivan, siendo esta y el corazon elevado las únicas dotes que forman á los artistas eminentes. Y cuenta que sin estas dotes el actor no podrá pasar nunca de ser una medianía, á