quien la mayor ó menor simpatía que inspira, y la voz ó la figura agradables, dan algunas veces cierta brillantez; brillantez que no satisface por cierto á los inteligentes.

No basta, pues, entender las frases que un escritor ha puesto en nuestra boca, sino que tambien se requiere penetrar á cada momento la relacion que puede tener cuanto decimos con el carácter de nuestro papel, con la situacion en que nos coloca la escena y con el efecto que debe producir la accion total.

Dicha manera de comprender es tan delicada, que su descripcion por medio del razonamiento exigiria por sí sola una obra extensísima, y por lo mismo me limitaré á citar algunos ejemplos que bastarán, segun creo, á explicar las diferentes atenciones que es forzoso reunir para alcanzar la vasta inteligencia que se necesita. Comunmente se dice en la escena «buenos dias,» frase usual y sencilla que todos comprenden; y sin embargo, no basta saber que dicha frase constituye un saludo atento, pues hay mil maneras de decir «buenos dias,» segun el carácter y la situacion. Un amante da los buenos dias á su dama con una dulzura que revela el amor que le profesa; un padre se los da con ternura á su hijo, y con frialdad mezclada de tristeza á aquel de quien está quejoso; un avaro debe mostrar cierta inquietud especial y darlos con preocupacion y maquinalmente; el celoso que no sea grosero, siente una cólera que la decencia le impide dar á conocer cuando saluda á un jóven, á quien tiene que recibir contra su voluntad; una criada da los buenos dias con tono lisonjero é insinuante al pretendiente amado de su señora, y con tono áspero al viejo que tambien es pretendiente, aunque no correspondido; el petimetre saluda con una elegancia exagerada y con cierto orgullo, en que expresa que si se digna saludarnos es por bondad, por proteccion; el melancólico, ya se comprende cómo ha de dar los buenos dias, aunque

siempre hay diferentes matices segun el carácter particular, los cuales solo se adquieren con la buena direccion ó con la práctica; el criado que hace una trampa á su amo, se le acerca con un aire en que procura demostrar despejo, pero á través del cual deja entrever involuntariamente el temor ó miedo; un tramposo saluda al que quiere engañar, con un tono que debe inspirar confianza al objeto de su traicion y en el que el espectador debe percibir que medita una alevosía.

Seria necesario descifrar todos los caractéres de la humanidad y todas las situaciones de la vida, si se quisieran explicar las innumerables variedades que pueden encontrarse en la expresion de una palabra que desde luego parece tan sencilla.

D. Antonio de Guzman, que espiró en mis brazos, y á quien los maestros llamaban maestro, era en esta parte el actor mas perfecto que jamas he oido. Él no creia que un simple monosílabo fuese inútil en su papel; un *sí*, un *no*, en su boca, señalaban sin duda la situacion y el carácter. D. Juan Lombía, D. Cárlos Latorre y D. Julian Romea le imitaron en esto, y Fernando Ossorio caminaba por la propia senda.

He visto despues las mismas cosas representadas por actores que tenian fama de inteligentes, y que estaban bien distantes de entenderlas como los nombrados.

Por la necesidad de tan rara inteligencia se verá que el actor mediano ó adocenado es superior al lector mas aventajado, y aun pudiera añadir que al hombre científico; porque todos aquellos á quienes la naturaleza ha dotado de entendimiento, serian aptos para figurar en el templo de Talía, si tal cualidad comprendiese esta clase de inteligencia; pero tenemos infinitas pruebas de lo contrario, y hemos conocido muchos hombres muy instruidos é ineptos para la escena.

Baste ya de hablar de materia tan inagotable.

XXV

LA EXPRESION.

Llámase expresion la destreza con que un actor comunica á los espectadores los afectos ó intenciones de que quiere parecer penetrado; para alcanzar esa destreza es indispensable conocer los impulsos de la naturaleza en los demas hombres, y estar siempre muy sobre sí para poderlos imitar. La expresion debe ser natural, mal que pese á los que creen que no se debe ceñir á los justos límites de la naturaleza porque seria de poco efecto en razon de su frialdad.

Cierto es que para causar impresiones es preciso exagerar un tanto la naturaleza, pero sin excederse. El exceso aquí produciria el efecto contrario.

Gran riesgo corre el actor al representar, ya por demasiada, ya por escasa expresion; y sin embargo, en la naturaleza misma se encuentran modelos que seguidos fielmente produzcan, al mismo tiempo que la realidad completa, la energía necesaria.

Observemos el mundo: no hablo solamente de gentes escogidas, sino de todas las clases, y mas bien del pueblo que de los grandes señores. Estos, acostumbrados al disimulo, que llaman buen tono, procuran no dejarse llevar de la primera impresion en presencia de otros, por lo que muy pocos ejemplos pueden ofrecernos de la expresion viva; pero los hombres de una clase menos elevada, que con facilidad dan á conocer sus sensaciones, y el pueblo, que no puede menos que decir lo que siente, son los verdaderos modelos de la expresion exacta. En ellos se puede ver el exceso del dolor, el abatimiento del vencido, el despreciable orgullo de un vencedor y el furor sin límites. En ellos, mejor que en todos los demas, se encuentran los ejemplos del alto trágico; y como se les añada solo un barniz de política, todo saldrá perfecto, lo cual equivale á decir que es menester expresarse como el pueblo y presentarse como los nobles.

Jamas se debe violentar la expresion, cuya regla es incontrastable; pero es necesario saber que el exceso no proviene del grande esfuerzo del sentimiento, y sí de los accesorios, esto es, del mecanismo de la accion, de la voz y de la diccion. Si para producir una expresion fuerte se vale el actor de una accion violenta sin haberse preparado antes, si se detiene en una postura forzada, si da á su voz un arranque fuerte y prolongado, ó si deja escapar un sonido que disuene de los demas, entonces procede con exageracion, con el amaneramiento propio de los malos actores.

Cuanto mas vivo ha de ser un movimiento, conviene detenerse menos, en lo que se imita á la naturaleza, que no tiene la fuerza de sostener largo tiempo las situaciones que le son violentas.

XXVI

EL SENTIMIENTO.

Los movimientos que nacen en el alma con demasiada prontitud, sin el socorro de la reflexion, y que desde el primer instante nos obligan á determinar, casi á pesar nuestro, son los únicos que deben llamarse sentimientos, y hay dos entre estos que son dominantes y que se pueden considerar como el orígen de los demas: el amor y la ira. Todo lo que de ellos no proviene, es de otra especie. Por ejemplo, la alegría, la tristeza y el miedo suelen nacer de impresiones mas suaves; la ambicion y la avaricia de pasiones reflexionadas; la piedad proviene del amor; el odio y el desprecio son hijos de la cólera. Esta distincion, que algunos encontrarán algo metafísica, ha sido necesaria para hacer comprender la razon que me ha determina-

do á dividir los sentimientos en solo dos clases: tiernos y fuertes. Los primeros reciben del amor su carácter principal, y los segundos se hallan siempre mas ó menos acompañados de la ira.

XXVII

LA TERNURA.

Los momentos tiernos son aquellos que por lo comun se llaman sentimientos; pero como esta frase es demasiado vulgar, me valdré de la palabra «ternura,» que me parece mas adaptable.

Ninguna de las partes de la expresion exige mas suavidad y delicadeza que esta. Es preciso guardarse de emplearla fuera de tiempo, y de creer, como acontece á algunas personas, que sin cesar están obligadas á enternecer cuando desempeñan un papel tierno; pues si en ese papel hay momentos de tranquilidad ó de alegría, claro es que será ridículo representarlos en tono lloron, y que la voz sofocada y la declamacion triste se oponen á la verosimilitud en semejantes ocasiones.

Cuando la escena obliga á tomar un tono compasivo, es menester observar bien de qué especie es esta terneza que se quiere expresar. La ternura de una madre por su hijo, la de un vasallo fiel por sus superiores, ó la de un amante por su dama, tienen todas un carácter diferente, y se comprende que el modo de expresarlas ha de ser distinto. El buen entendimiento percibe con facilidad este principio; mas es preciso mucha delicadeza de comprension, para distinguir con claridad la diferencia que hay entre unos y otros afectos.

No me empeñaré en describir todos los tonos de que es susceptible una misma sensacion. Dejo á las almas bien templadas el cuidado de percibirlas por sí mismas.

Solo haré observar que la ternura en el teatro es pocas veces un movimiento único, pues casi siempre viene acompañada de algun otro que debe caracterizar la situacion, y servir de guia al actor acerca del modo con que ha de manifestarse enternecido; ya nazca del miedo por el objeto que ama, ya de la inquietud de perderle, ó de la pena de verse separado de él; varias veces de la desesperacion de no poder agradarle, ó de la piedad por su triste situacion. Pueden tambien ser los remordimientos de un amor ilegítimo, la cólera de un exceso de confianza, cólera que aunque muy viva, no destruye la ternura, etc., etc.

XXVIII

LA ENERGIA.

La cólera, que llamaré energía, es mas difícil que la ternura, y rara vez se halla bien desempeñada, porque requiere en la escena tanta fuerza como moderacion, si se atiende á que el hombre enajenado por una violenta pasion no ha perdido enteramente el sentido, se halla en estado de reflexionar, y una violencia exagerada se asemejaria á la locura. Hay, pues, que acomodarse á las circunstancias.

Si se habla con una señora, es preciso guardarle, cuanto sea posible, el respeto debido, aun diciéndole las mas fuertes expresiones, obedeciendo á ese no sé qué que siente el hombre de bien sin poder darse cuenta de ello, delante de las damas.

Cuando nos las habemos con un inferior, nos hacemos menospreciables llevando muy lejos el insulto, porque no se halla en situacion de poder vengarse; pero si es nuestro superior, por mas avilantez que empleemos al hablarle, no le ponemos jamas en la necesidad de caer en el abatimiento, sufriendo con paciencia lo que un hombre de honor no podria tolerar. En ta-

les casos no le basta á uno hacer ó comprender su propio papel; es obligatorio estar en los de los demas, y desgraciadamente son pocos los que observan esta circunstancia.

XXIX

EL FUROR.

Para esta situacion apenas se podrán dar reglas. Si no se siente, es imposible representarla bien, y por lo mismo es mas fácil conocerla que explicarla.

En casos semejantes es cuando un personaje se halla arrebatado, fuera de sí, y humillado por la humanidad ó dominándola.

Tales son las escenas de furor: en ellas no debe observar medida alguna, ni guardar conveniencias, y sí le cumple mostrar en sus movimientos una fuerza superior á cuantos le rodean, mostrar los ojos encendidos y descarriados, emitir la voz de una manera unas veces vigorosa y otras sofocada, pero sostenida siempre por gran fuerza de pecho.

Es muy fácil caer en el ridículo cuando se representa el furor, y por eso no todos pueden representarlo. Ademas, es indispensable observar tambien que no todos los furores son de la misma especie.

Los de Orestes en Andrómaca, son efectos de un amor desesperado; en Electra son la pena de un delito involuntario; en Edipo el horror de verse objeto de la ira celestial. Cada furor se ha de marcar con un matiz distinto.

XXX

EL ENTUSIASMO.

La profecía de Joad no es muy penosa, pero sí muy difícil, porque exige mucha grandeza y variedad.

Animado Joad del espíritu divino, se debe manifestar lleno de una majestad que le es extraordinaria.

Ve confusamente lo venidero que poco á poco se va descubriendo á sus ojos; y cuando reprende al pueblo judío por sus delitos, no es ya un hombre, sino un Dios el que habla. Despues, las calamidades de su nacion le hacen saltar las lágrimas, y la humanidad se deja ver.

Finalmente, el profeta, lleno de un júbilo santo, predice la venida del Mesías y la anuncia á toda la tierra. ¡Qué inmensa dificultad representar tan diferentes expresiones con una fuerza sobrenatural, sin enfurecerse, y con un poder divino que debe parecer irresistible!

Es necesario guardarse bien de expresar los furores de la pitonisa en vez del entusiasmo del profeta, como sucede algunas veces. Cambiar la situacion, y sobre todo, el carácter, son los mayores errores que puedan cometerse. Es indispensable estar formado por la naturaleza para llegar á la perfeccion relativa en el arte, y aun mas en lances de esta especie. El arte por sí solo jamas la conseguiria.

XXXI

LA NOBLEZA.

Trataré de explicar de dónde nacen la nobleza y la distincion en el teatro. Claro es que de la naturaleza, y que en ellas influye muy poco el arte. Los hombres de mas bella figura, así como las mujeres, están muchas veces privados de toda nobleza.

¿De dónde proviene esa elegancia, esa finura especial?

De la clase de educacion algunas veces, y hé aquí por qué debe perfeccionarse la accion todo lo posible. Si el actor tiene los movimientos fáciles, sin afectacion, puede aparecer mas agradable, y por tanto mas digno. La facilidad y sencillez en las actitudes ó po-

siciones, la suavidad y desembarazo en ellas y en los brazos, son los únicos recursos que pueden acercarse á estas cualidades.

XXXII

LA MAJESTAD.

La majestad se aleja aun mas de la multitud, y muy pocas veces la llegamos á conocer para poderla representar.

El aire respetable es un presente de la naturaleza; sin embargo, solo, no basta para demostrar la majestad; es necesario unirle otra cualidad mas poderosa que los dones naturales. El actor que conociere de qué modo su posicion le hace superior á los que le rodean, y lograse hacerlo percibir al espectador, seria infaliblemente majestuoso. Cuando un rey habla con bondad á un vasallo cuyo celo estima en mucho, es preciso que manifestando toda la amistad que le profesa, su reserva haga ver que su grandeza le impide descender á familiaridades que solo tendria con un igual. Si manda, que revele la seguridad que tiene de ser obedecido; y si por acaso un atrevido le irrita, reprímale la razon y el desprecio de un hombre demasiado grande para creerse insultado.

Solo el que conozca y sepa interpretar estas situaciones y otras análogas, será verdaderamente majestuoso.

El trato con la alta sociedad puede ser útil para adquirir la majestad; mas para pintar con exactitud la grandeza, es indispensable antes que todo tener un alma elevada. Hay mas aún; el que se exceda de los límites de la verosimilitud al querer ser majestuoso, solo consigue ponerse en ridículo.

Nunca nos parece un hombre mas pequeño que cuando le vemos andar en zancos.

FIN.

ÍNDICE.

	PÁGS.
Dedicatoria	3
Al lector	5
Prólogo	9
Orígen del teatro	13
I.—La lectura	16
II.—La declamacion	18
III.—De la voz y de la pronunciacion	21
IV.—De la accion	35
V.—La eleccion de caractéres	49
VI.—Los papeles de carácter	50
VII.—El bajo cómico	52
VIII.—El teatro	53
IX.—La comedia	54
X.—La representacion muda	55
XI.—La representacion teatral	57
XII.—El tiempo	58
XIII.—El fuego	61
XIV.—La union	62
XV.—La eleccion	64
XVI.—La práctica	id.
XVII.—La gracia	id.
XVIII.—Los amantes	66
XIX.—Las mujeres	67
XX.—Los salones	68