



Ignacio Meras y Queipo de Llano

# **El arte del teatro**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Ignacio Meras y Queipo de Llano**

## **El arte del teatro**

**en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de esta a la del púlpito y tribunales, etc.**

*Omne tulit punctum, qui mi scuit utile dulci.  
Lectorem delectando, pari terque monendo.  
HOR. de Art. Poet.*

Prólogo  
Del traductor

No es el teatro como muchos se persuaden, un espectáculo de pura diversión y pasatiempo: al contrario, bien desempeñado, debe ser un verdadero modelo de la buena educación, capaz de inspirar en la juventud, la mejor moral, y las acciones más heroicas y gloriosas; por cuya razón todas las naciones cultas se han esmerado en perfeccionarle: de tal modo, que se puede probablemente graduar la ilustración de una [III] República por la mayor o menor perfección del teatro. Este entre los Griegos principió pímeo, pero después subió a la más corpulenta estatura en aquellos felicísimos tiempos, en que de todas las partes del orbe los veneraban por maestros, y consultaban a sus sabios como a oráculos; lo que notoriamente nos acreditan las divinas y preciosas obras, que se conservan en el género dramático de un Sófocles, Eurípides y Aristófanés representadas en sus magníficos teatros con la mayor destreza, por los mismos autores, o por hábiles y bien educados actores que seguían exactamente las reglas [III] que prescribe el arte y dicta la misma naturaleza; con cuyos excelentes modelos se lograba la corrección de los vicios, distinguir el verdadero mérito, y dar a las virtudes el debido premio; y era tan honrado en Atenas el oficio de Comediante, que Aristodemo, uno de sus mayores oradores no se desdeñó de ejercerle, ni los Atenienses de enviarle por su Embajador al gran Filipo. Los Romanos, émulos de la gloria de los griegos, no tardaron mucho en seguir sus huellas; y de hecho se vieron en Roma salir a competencia varias producciones dramáticas, que igualaron [IV] a las más aventajadas de la Grecia en lo cómico, aunque en lo trágico muy inferiores; desempeñadas asimismo con el mejor acierto en sus incomparables y suntuosísimos teatros por Comediantes muy acreditados, y sobre todo por un Roscio y Esopo contemporáneos y rivales, actores los mejores y más sobresalientes que ha conocido Roma en el siglo más ilustrado, el primero en lo cómico, y el segundo en lo trágico; de quienes habla con

asombro el mayor de los Oradores Romanos; y se lisonjea haber consultado y tenido por maestros en el arte declamatorio a estos [V] dos ilustres Comediantes, tan protegidos y estimados de la República, y con tanta liberalidad premiados, que a Roscio tenía consignados cuarenta mil escudos de pensión anuales; y aunque de Esopo no consta dotación señalada poseía una riqueza sin igual; pues sin embargo de haber derramado, según refiere Plinio, inmensos caudales en banquetes costosísimos dejó una herencia de más de dos millones. ¡Estupenda profusión que confirma la grandeza de aquellos republicanos, y la alta consideración con que era atendido y recompensado el mérito, aún en la clase menos [VI] elevada, y entre ellos reputada por muy baja!. Pero al paso que con la caída del Imperio se fueron desterrando las artes y las ciencias, padecieron igual abandono los teatros, y piezas dramáticas, hasta llegar a la mayor barbarie y abatimiento substituyendo a las expresadas obras otras composiciones desarregladas, indecentes, destituidas de toda verosimilitud y por todos capítulos perjudicialísimas, que poco a poco fueron cundiendo en toda la Europa y de consiguiente han ocasionado los más perniciosos efectos hasta que en el gloriosísimo reinado del gran Luis XIV época inmortal [VII] para la Francia, a proporción que las artes y las ciencias se restauraron, y tomaron los más rápidos progresos igualmente el teatro subió a la mayor perfección bajo los grandes Corneilles, Racines y Molières verdaderos hijos de Melpómene y Thalía, cuyas inmortales obras y representaciones protegidas y premiadas por el sabio Monarca, y acertadas providencias de sus ilustrados Ministros, han llegado, y en opinión de muchos excedido a las mejores y más sobresalientes de los griegos y Romanos. En España por nuestra desgracia ha estado descuidado casi enteramente el teatro, y [VIII] abandonado al capricho popular, que decidía de la suerte de los Comediantes, y era el único censor y remunerador de los actores y autores dramáticos, como se puede ver en el Arte de hacer Comedias del famoso Lope de Vega; en donde confiesa este grande hombre, que todas sus piezas de teatro, a excepción de seis, había compuesto desarregladas y sin guardar los preceptos del arte, por dar gusto al Pueblo de Madrid, de quien pendía el buen o mal éxito de dichas piezas, y de consiguiente su fortuna e intereses: de que evidentemente se infiere el lastimoso estado de nuestro [IX] teatro, que no observaba otras reglas que las arbitrarias, que les imponía la preocupación y bárbaro desorden de unos Comediantes, precisados a conformarse con el estragado gusto de un populacho ignorante, y desnudo de toda instrucción; y aunque en aquellos y en todos tiempos no han faltado en España sujetos instruidos, que conocieron tan enormes defectos, y los han satirizado en sus escritos, quejándose muy amargamente de un abuso tan perjudicial a las buenas costumbres, y a la moderación de un teatro cristiano; sin embargo ha seguido sin intermisión, hasta que con la venida [X] de nuestro augusto y piadosísimo Monarca las ciencias y las artes tomaron nuevo aspecto, consiguiendo bajo su Real y benéfica protección los más increíbles y notorios aumentos; y a su imitación principió el teatro a tomar diferente rumbo: de suerte que aunque no se haya verificado aún su total reforma, sin duda se ha ganado mucho terreno, así en las arregladas y excelentes piezas de teatro, que han publicado varios eruditos Españoles, comparables a las mejores que hayan producido las naciones extranjeras, como en el buen desempeño de los Comediantes, delicada música, y ostentosas [XI] decoraciones, que todo contribuye al mejor gusto y perfección del teatro. Y para confirmación de lo referido todo el mundo ha conocido y disfrutado en los Reales Sitios de una primorosa compañía de Comediantes Españoles, que representaban con bastante propiedad y gusto, y en los teatros de Madrid igualmente se han representado algunas Tragedias y Comedias arregladas, desempeñadas por los actores de ambas con arte y delicadeza: de que se evidencia no son tan ignorantes bárbaros nuestros

Cómicos, como los suponen los extranjeros, y aún algunas plumas nuestras; pues el desorden [XII] y desarreglo del teatro español no pende tanto de la incapacidad y mala disposición de los Comediantes, como del poco fomento, ningún premio, falta de un sabio Director Español bien instruido, y otras cosas, que son bien notorias. La representación de la Frascatana nos ofrece una prueba convincente de cuanto dejo expuesto, y que ha admirado a los propios y extranjeros el ver que unos Cómicos Españoles, sin saber la lengua Italiana, ni tener algún conocimiento de la música, hayan podido ejecutar medianamente una Ópera en música y escrita en idioma extraño: lo que sin duda convence [XIII] su buena disposición, y que con el estudio y aplicación todo se adquiere. En verdad que para desempeñar con igual primor una pieza española los extranjeros, o no lo lograrían, o les costaría suma dificultad. A que debo añadir, que nuestros Comediantes hasta aquí no han tenido más regla que la voluntariedad de su capricho, y lo que les dictaba una ciega preocupación apoyada de un inmemorial y pernicioso abuso; pero si la dotación fuese correspondiente a su trabajo, y se pusiese un instruido Director patricio, que cuidase de desterrar del teatro tan indecentes y envejecidos desórdenes, [XIV] instruyendo a los Comediantes en las verdaderas reglas del teatro, y el carácter propio que corresponde a cada papel; no dudo se hallarían Cómicos Españoles capaces de desempeñar bien su obligación; y de consiguiente en pocos años llegarían nuestros teatros a nivelarse con los más cultos de las demás naciones; pero todo esto pide tiempo, y una particular protección del Soberano, y de sus sabios Ministros, que hallándose, como se hallan, tan propicios a fomentar las ciencias y las artes, me lisonjeo que el del teatro como tan útil y ventajoso para formar la juventud, y excitarle [XV] los más nobles y sublimes pensamientos, logrará de tan generoso y benignísimo Monarca, y de sus doctos y celosísimos Ministros el correspondiente fomento, no sólo en la parte de intereses, como tan principal y necesaria para la decencia y subsistencia de los Comediantes, sino también en todos los demás requisitos, que son indispensables para conseguir la insinuada reforma, y se están practicando felizmente en los teatros más ilustrados de la Europa, y especialmente en Parma, en donde por un edicto del Serenísimo Señor Infante de España Duque de Parma, no sólo se colma de [XVI] distinciones y generosos premios a los autores de piezas dramáticas, que más sobresalen y contribuyen al esplendor y perfección del teatro, por decisión de una junta de literatos, sino que igualmente se ofrece, que a expensas de S. A. R. se mantendrá una escogida compañía de personas honradas y bien educadas; a imitación de lo que se practicaba en la Grecia para las representaciones trágicas, que dirigiéndose a pintar los hechos de los grandes héroes, erigen para su representación personas nobles, y bien instruidas. En cuya consideración, y a efecto de que toda la nación en general pueda [XVII] instruirse en un asunto a la verdad tan interesante para la buena educación de la juventud, y que ha estado absolutamente abandonado; me ha parecido haría un buen obsequio al Público, y en particular a todos los que ignoran la lengua Francesa, en traducir a nuestro vulgar idioma un tratado, que aunque conciso, describe con todo primor y exactitud las verdaderas reglas del arte del teatro, y demás géneros de declamación, en que el autor se hallaba perfectamente instruido, así por la práctica de muchos años, como por las sólidas y continuadas reflexiones que había hecho sobre un estudio [XVIII] tan útil y necesario, habiendo logrado en todas las naciones ilustradas el debido y general aprecio. Y por lo mismo espero no será mal recibida de mis amados compatriotas una traducción, que únicamente se dirige a la común utilidad, y a las notorias ventajas que pueden resultar a toda la nación del arreglo y perfección del teatro Español, mirado hasta aquí con bajo concepto de los extranjeros. [XIX]

El arte del teatro  
A madama de...

Señora.

El gusto que tiene Vmd. por la Comedia, ha llegado en Vmd. al extremo de pasión; pues no contenta de verla [2] representar en los teatros públicos, hacer papel en Comedias privadas es para Vmd. la mayor satisfacción. La moda parece autoriza semejante inclinación. París está lleno de teatros particulares, y todos quieren ser actores; y como es necesario desempeñar lo mejor que sea posible cualquiera cosa que se emprenda, ha parecido Vmd. indispensable tomar consejos para perfeccionarse en un arte que Vmd. encuentra difícil, y de consiguiente me ha hecho Vmd. el honor de acudir a mí para tener un guía en sus diversiones de teatro. Mas no es suficiente, Señora, hacer, reflexiones sobre algunos papeles de que [3] uno se haya encargado, y de aprender a representarlos más por mecánica, que por inteligencia: es forzoso ponerse en estado de representar por reflexión, y tener noticia de los verdaderos principios del arte. ¿Pero cómo se han de aprender, si nadie se ha tomado el trabajo de escribirlos: si los mismos Comediantes se hallan obligados a pasar la vida en aclararlos entre sí mismos a fuerza de práctica, y de reglas, que era preciso saber antes de principiar, y que sólo se llegan a conocer cuando ya no se está en estado de hacer uso? Mi padre compuso un pequeño tratado intitulado: Pensamientos sobre la [4] declamación; cuya obra está llena de reflexiones las más finas y más delicadas. ¡Pero cuántos lectores se han engañado persuadiéndose haberlas perfectamente entendido! Es casi imposible percibir bien los golpes originales, que acreditan a un Comediante de excelente y superior en su profesión, sin que antes sea bien instruido en los medios por los cuales se puede arribar a la mediocridad; y leer los pensamientos sobre la declamación, antes de haber estudiado el arte de declamar, es sin duda querer pintar sin haber aprendido el dibujo: sin embargo, nada pretendo aquí añadir a dicha obra, que respeto [5] tanto como el mismo que la escribió; solamente intento, Señora, describir a Vmd. los pequeños principios, que es forzoso estudiar, los primeros que sin duda abrirán a Vmd. camino al estudio de un tratado, en el cual descubrirá Vmd. con el tiempo la verdadera sublimidad del teatro.

La acción

Voy a principiar por la acción, lo que sin duda parecerá a Vmd. extraordinario; pero si reflexiona Vmd. que cualquier Comediante que se descubre en el teatro, se presenta antes de hablar, convendrá en que la postura es la primera cosa en que se debe instruir

; [6] cuya circunstancia es sin duda la que parece más embarazosa a aquellos que no tienen uso, y lo es en efecto. Jamás sé conseguirá decir el papel como cada uno se propone, sin que antes se hayan superado todas las dificultades de la positura. Regularmente se suele asegurar, que no hay regla para la acción; y en mi dictamen se equivocan. Entiendo por

acción, no solamente el movimiento de los brazos, sino también el de todas las partes del cuerpo; porque de su armonía, o uniformidad depende toda la gracia [7] del buen Comediante.

Para conseguir buen aire es necesario, mantenerse derecho; pero no demasiado derecho. Todo lo que se acerca, al exceso toca en afectación; y de consiguiente molesta, y se hace desagradable a los ojos; y asimismo manteniéndose muy recto se priva de la mayor ventaja en los instantes señalado del trágico y del alto cómico. Cuando se halla obligado a mostrarse superior a los demás Comediantes, que están en la escena, y de tomar un aire que le haga superior; este es el caso en que debe enderezarse y parecer más grande que los demás por su positura; pero si en todo el [8] curso del papel se ha mantenido sumamente derecho, se ha privado de la facultad de tomar más vuelo en aquellos momentos en que la positura debe aumentarse: siendo necesario aún pensar, que el cuerpo muy estirado, y la cabeza muy alta violentan las espaldas, y dan dificultad al movimiento de los brazos.

Algunas veces se halla precisado el Comediante, a bajarse para mostrar respeto, o ternura: en semejantes ocasiones muchos, Comediantes exceden en el modo de presentarse y tienen la costumbre de doblar la cintura, manteniendo el estómago, y el pecho envarados; y como los cuerpos se encuentran [9] desnivelados en la referida postura, si los dos pies están inmediatos, separan el que se halla detrás, y doblan un poco la rodilla de delante, levantando un brazo muy alto, y extendiendo el otro a lo largo de la cadera, representan pedazos enteros en la aptitud de aquella estatua antigua, que figura un gladiator en un combate; y como dicha postura violenta se ha hecho tan de moda por la demasiada frecuencia de verla, que a fuerza de costumbre ya no se distingue lo ridículo; es necesario doblar el pecho sin temor de abultar las espaldas; porque en esta positura jamás puede hacer una mala figura. [10] Se me dirá, que la dureza de las corazas a la romana, y los cuerpos encotillados de las mujeres son enteramente opuestos a las referidas reglas; sin embargo convengo en que dichos trajes son incómodos; pero vale más, cuando alguno se halla embarazado por el vestido, inclinar solamente la cabeza, que es siempre la más notable, y doblar muy flojamente el cuerpo, que de este modo, no sólo parecerá bien, sino que logrará una situación ventajosa; y por lo que respecta a la Comedia los hombres jamás podrán hallar excusa en la incomodidad del vestido.

Todo Cómico debe moverse [11] a paso firme; pero igual, moderado, y sin sacudidura. Algunos actores trágicos, persuadiéndose adquirir un aire más grande, caminan con un pie tan fuertemente apoyado, que todo su cuerpo recibe un bamboleo, que a cada instante se ve danzar su tonelete; y bien lejos de que esta figura extraordinaria pueda aumentar la nobleza, al contrario agravia la ilusión, y descubre al Comediante detenido en lugar que solo debe mostrar la libertad de un héroe.

En fin es frecuente para mayor molestia de los brazos ocupar ordinariamente uno con el sombrero; pero si el actor tiene necesidad de cubrirse, [12] le verá Vmd. muchas veces desconcertado. En el traje a la francesa una mano en el bolsillo, y la otra sobre el pecho, son el regular recurso; mas por lo que mira a los trágicos necesitan llevar una mano detrás a la espalda, y algunas veces ambas para quedar más, desembarazados.

Si se quiere hacer reflexión sobre la manera de que un hombre está formado, se verá que no se halla nunca más fácilmente plantado, y seguramente, más bien dibujado que en aquel momento en que manteniéndose igualmente sobre sus pies poco distantes el uno del otro, deja caer sus brazos y sus manos adonde naturalmente [13] el propio peso las lleva; y esto es lo que se llama en términos de baile estar en la segunda postura, las manos sobre los bolsillos, por ser la situación más natural y la más simple. Esto no obstante, a cualquiera que aprende a bailar le cuesta suma dificultad el colocarse bien, de modo que parece que la naturaleza se opone perpetuamente a sí misma; y por lo que respeta al razonamiento, como este pocas veces se puede ajustar, procura evitar sin cesar los artificios; y nosotros lo experimentamos en todas las artes, en donde la indagación más extraordinaria es el día de hoy muy de la moda. [14]

Cuando se habla es necesario que los brazos se muevan, y este es el punto, Señora, que Vmd. espera, y que hallará Vmd. quizá, que yo no he conseguido sino muy tarde; sin embargo, no me persuado haber aún dicho muchas cosas inútiles: en fin procuraré explicar las partes más mecánicas con descripciones las más escrupulosas; porque los malos hábitos una vez contraídos son incorregibles.

Jamás se consigue el aire de los brazos sino con mucha aplicación; y por más favorables que puedan, ser nuestras disposiciones naturales, el punto de perfección depende del arte; y para que el movimiento [15] de los brazos sea agradable, es necesario observar la siguiente regla. Cuando se quiera levantar el uno, es forzoso que la parte superior, quiero decir, la que se comprende de la espalda al costado, se separe del cuerpo la primera, y que esta arrastre las otras dos, que no deben tomar fuerza para moverse, sino sucesivamente, y sin precipitación; y de consiguiente la mano se debe mover la última, permaneciendo inclinada hacia abajo hasta tanto que la parte anterior del brazo haya llegado a la altura del codo: entonces la mano se mueve hacia arriba mientras que el brazo [16] su movimiento para elevarse al punto en que debe permanecer. Si todo lo referido se practica sin violencia, la acción es perfectamente agradable. Para descender la mano, deberá caer la primera, y las demás partes del brazo seguirán por su orden, procurando además poner atención en no tener los brazos tiesos, y en hacer siempre ver el pliegue del codo y del puño. Los dedos no deben estar enteramente extendidos: es necesario presentarlos con suavidad, y conservar entre sí la gradación natural, que es fácil observar en una mano medianamente doblada, evitando cuanto sea posible tener el puño [17] totalmente cerrado, y sobretodo de presentarle en derechura al Comediante con quien habla, aún en los momentos del mayor furor; porque dicha acción por sí misma es villana, delante de una mujer grosería, y hecha a un hombre cara a cara notorio insulto. Igualmente es necesario no accionar con viveza; todo al contrario: cuanto más la acción tiene de lentitud y de suavidad, tanto es más agraciada. Separándose de las expresadas reglas, y que por ejemplo se muevan primeramente la mano y la parte inferior del brazo, la acción es zurda: si el brazo se extiende con precipitación y con [18] fuerza, la acción es dura; y cuando se acciona solamente con medio brazo, y que los codos se mantienen unidos al cuerpo, semejante positura es en extremo desairada. Esto no obstante, es preciso evitar tener los brazos igualmente extendidos, y elevarlos a la misma altura; porque semejante acción en forma de cruz, a la que ordinariamente los músicos acompañan el compás al fin del canto, no es un modelo que se deba seguir; porque es una regla bastante conocida generalmente, que la mano no debe levantarse más arriba de los ojos; pero cuando una violenta pasión arrebatada al Comediante, [19] puede olvidar todas las

reglas, y en tal caso le será lícito accionar con viveza, y levantar los brazos encima de la cabeza. Sin embargo, si el Comediante ha tomado la costumbre de ser tierno y agradable, los movimientos más vivos acreditarán siempre sus buenos principios. En fin, Señora, por ningún acontecimiento deberá Vmd. declamar delante de un espejo para estudiar las acciones; porque este método es la madre de la afectación, y es indispensable conocer sus movimientos, y hacer juicio de ellos sin verlos.

### La voz

El medio de hacer salir la [20] voz con un sonido lleno, dulce y natural, es uno de los estudios más necesarios para el teatro; debiendo desde luego nosotros percibir, cuando hablamos en voz alta, cuales son los sonidos de nuestra voz, que tienen aspereza, o frialdad, y notar si hay otros que se hacen sordos, y se sofocan en nuestra boca cuando procuramos articularlos. Sin embargo se puede conseguir a fuerza de ejercicio suavizar los primeros, dar más vigor a los otros, y en fin hacer poco a poco iguales todos los sonidos, que nos hallamos en estado de recorrer. Un trabajo continuado consigue dar al gargüero mucho [21] más flexibilidad, que no tiene naturalmente.

Para evitar los sonidos fríos, o aullantes, es forzoso que el pecho trabaje siempre con una igual firmeza, y que el gáznate no se estreche mucho en el paso del sonido. Se debe con habilidad manejar la respiración, contribuyendo solamente con aquello que la voz exija. Cuando la respiración sale con mucha abundancia, en este caso confunde el sonido; porque embaraza al gargüero, y por esta razón produce lo que se llama una voz sepulcral. Nunca conviene esforzar el pecho para dar vigor a la expresión; porque en lugar de aumentar [22] su fuerza, la disminuye, y se pone en la necesidad de emplear aquellas violentas aspiraciones que se oyen del hondo de la sala, y que fastidian a los concurrentes.

Cada uno debe aprovecharse de la voz que la naturaleza le ha franqueado, y de ninguna manera procurará suplirla con otro sonido extraño. Voy, Señora, a explicar con un ejemplo lo que entiendo por una voz contrahecha, y de consiguiente descifrar a, Vmd. la mecánica. Algunos pretenden formar una voz gruesa, y se valen del modo siguiente. Después de haber reunido en su pecho toda respiración que puede [23] contener, procuran, haciendo salir el sonido con fuerza, abrir extremadamente el gáznate, levantar el paladar, y retirar la lengua más adentro de lo ordinario: entonces la boca formando un vacío, y los labios no pudiendo abrirse perfectamente, produce una especie de cerbatana, que engruesa el sonido de las palabras; y aunque dicho sonido produzca instantáneamente alguna cosa de seduciente, todo es supuesto, y de consiguiente malo. Muchos cantores recurren al referido artificio, y he oído a músicos que han conocido el defecto, llamarlos sonidos abovedados conocidamente, [24] a causa de la bóveda que forma el paladar en este momento.

Igualmente será perjudicial al Comediante esforzarse para imitar la voz de alguna otra persona. La imitación de todos aquellos que nos han precedido, es funesta; porque sin duda sería cortísimo mérito representar como otro: y nadie puede ser digno de alabanzas, sino aquel que se muestra original; porque el mayor mal consiste, en que jamás podemos imitar



sino los defectos de nuestro modelo. He conocido dos métodos de voz sucesivamente en París, y ambos habían tomado su origen de la imitación. [25]

La famosa Champlevé, tan lúcida en tiempos de Racine, tenía una voz sonora y muy brillante: los sonidos altos la eran favorables, y los empleaba con suceso: sus imitadoras, que he oído representar en mi juventud, no conocían quizá otra hermosura en su ejercicio, que aquellos sonidos que las herían los oídos, pretendiendo todas cantar tan alto, que producían aullidos horrorosos en todas aquellas, cuya voz no era propia para este género de declamación. La Lecouvreur ha descubierto un modo enteramente diferente. La naturaleza había dotado a esta admirable Comedianta de una voz [26] fúnebre, y de una pequeña extensión; pero sus talentos superiores borraron tan grande defecto, pues era tierna hasta el último extremo. Sin embargo aquellas que intentaban imitarla, imaginándose que el encanto de la voz de Lecouvreur nacía de su voz sorda, la copiaban con este defecto, procurando tomar un tono el más bajo que las era posible, y de consiguiente viciaban, el natural de su propia voz; por cuya razón se oían mujeres hablar con una voz de hombre, la que no siendo sostenida por un pecho bastante fuerte, se hacía triste y lúgubre en vez de ser lisonjera y agradable. [27]

Todas las expresadas voces de imitación son muy defectuosas, y son igualmente desagradables, recurriendo muy frecuentemente a los sonidos que se encuentran en uno y otro extremo de la voz; y por lo mismo el medio es el que se debe seguir ordinariamente, porque es la parte más bella y la más sonora, de que algunas veces se podrá separar; pero esto deberá ser con moderación, y en las ocasiones donde fuese absolutamente necesario. Sobre todo por ningún acontecimiento se usará de voz contrahecha; porque nunca podrá tener mucha extensión; y por consecuencia se halla privada de la variedad [28] de sonidos, que únicamente provienen de la distancia que se puede hallar entre sí mismos.

Después de haber hablado de las partes mecánicas del teatro, que se reducen a los instrumentos de que el actor está obligado a valerse para la representación; es necesario pasar a aquellos que forman acción teatral, que solo depende del entendimiento.

### La declamación

Los antiguos entendían mal la palabra declamación, y su etimología hacía ver, que solamente llamaban declamadores a aquellos que hablaban gritando. Es necesario reflexionar, para no engañarnos en [29] el verdadero sentido de dicho término; porque no es la fuerza de la voz la que forma el grito, y sí la manera de producir el sonido, y sobre todo la frecuente recaída en los intervalos de la misma especie; lo que explicaré paulatinamente en lo sucesivo. Los Comediantes, y los Oradores entre los romanos hablaban con mucha fuerza, y se hallaban obligados a levantar la voz sin cesar para ser oídos de un tropel inmenso de concurrentes. Los Oradores sagrados tienen la misma necesidad, cuando se encuentran en un auditorio vasto. Los Comediantes en Italia hablan mucho más alto que en Francia, [30] porque sus teatros son más grandes; sin embargo todo lo referido se puede ejecutar sin declamar, porque sólo la vehemencia y uniformidad unidas parece que forman la declamación. Principiar en voz baja, pronunciar con una lentitud

afectada, prolongar los sonidos con languidez sin variarlos, elevarlos improvisamente a las semi-pausas del sentido, y volver prontamente al tono anterior: en los momentos de pasión explicarse con un vigor extraordinario, sin dejar jamás la misma especie de modulación; es sin duda el método con que se declama; y lo que parece más sobresaliente es, que una igual [31] manera de decir, haya nacido en Francia, y allí se haya siempre conservado. La nación del mundo, que solicita con más ansia la gracia, la dulzura y el agrado, y que posee con más ventaja que las demás el talento de conseguirlo, es aquella en quien el teatro ha adoptado en todos tiempos la uniformidad, la lentitud y la afectación; sin embargo no pretendo aquí satirizar los actuales Comediantes; pues estos en todos tiempos han sido idénticos en París. Moliere se ha fatigado en vano en criticarlos en muchas de sus pequeñas piezas, y el teatro italiano en ridiculizarlos, sin que jamás se haya hallado arbitrio [32] de destruir un mal tan arraigado: y por esta razón los mejores actores tienen precisión de conformarse con el gusto general: y después de tan largo tiempo establecido contra su voluntad, se hallan obligados a seguir el torrente, y a contraer defectos acreditados, sin los cuales se exponían a desagradar.

El célebre Barón, que mereció por tantas circunstancias la mayor reputación, cuando representaba, era el único que no tenía declamación, y por lo mismo era el más celebrado. ¿Por qué no se ha procurado imitarle? Representaba con más fuerza que otro alguno; pero jamás se violentaba; [33] por cuya razón el más grande papel trágico le fatigaba mucho menos, que a otro Comediante un papel mediano. Mas los compañeros, que representaban en su compañía estaban ya anteriormente formados, y ya era tarde para corregirse. Se asegura que Barón en la juventud había declamado como los demás; pero en una ausencia de treinta años, perdiendo sus primeros hábitos, y las sólidas reflexiones que había hecho sobre un arte, por el cual había recibido de la naturaleza las mayores ventajas, habiendo mudado el fondo de su representación, apareció lleno de esta simplicidad, y de esta [34] verdad, de que era un excelente modelo. Más por nuestra desgracia Barón no podía ser eterno, y de consiguiente tan admirable ejemplo ha sido brevemente abandonado por los Comediantes.

Volvamos al principio. Los versos trágicos deben ser pronunciados con el tono que naturalmente exigen los pensamientos que encierran. Cuando un héroe habla de asuntos que no le mueve, ¿por qué razón deberá afectar un sonido de voz extraordinaria? Cuando una Princesa no es agitada de pasiones, ¿por qué es preciso que llore? Y sin embargo sucede todos los días. Es indispensable para hablar con nobleza, [35] no conservar siempre una igualdad chocante. Los versos trágicos tienen a la verdad una medida uniforme; sin embargo no se encadenan siempre del mismo modo; y como en estos es necesario mudar a cada instante de pensamiento y de sentimiento, de la misma manera a cada momento es menester variar de tono: esto no obstante, es constante que en los lances tranquilos semejantes tonos deben ser enlazados los unos con los otros por grados imperceptibles; mas un tono uniforme jamás podrá ser aprobado. Las falsas reflexiones sobre la declamación se han llevado hasta el punto de tocar en los [36] principios más desrazonables. Por ejemplo, se ha creído que era preciso principiar siempre una tragedia en voz baja y sin violencia, a fin de tener arbitrio de aumentar siempre la expresión hasta el fin de la pieza. Fundados en este principio, he visto actores principiar la tragedia de Mitridates, en donde Xifarés entra sobre la escena llorando la muerte de su padre, que acaba de saber publicando noticia tan funesta con tanta frialdad, como nosotros hablaríamos de la muerte del Emperador del Mogol, si se nos llegase a referir. La única regla que hay que seguir, es la que nos prescribe

el sentimiento [37] que debemos hacer. Si el Comediante ha principiado su tragedia por los discursos de un hijo desesperado, por la pérdida de su padre, presentándose sobre la escena debe mostrar un dolor el más vivo, y declamarle con el mayor esfuerzo; pues el actor tiene precisión de representar las cosas tales, cuales son en aquel lugar de la pieza en que se hallan colocadas; y tanto peor para el autor, si no ha tenido la habilidad de llevar el sentimiento más lejos en la continuación.

Al presente es indispensable, Señora, que haga observar a Vmd. una cosa esencial, y se reduce al modo de finalizar [38] las frases por un tono que señale la terminación; pues es casi enteramente perdido. Todos los versos se finalizan actualmente por sonidos en el aire, y de consiguiente parece que en una pieza no hay ni puntos ni virgulillas. Para evitar este defecto quiero hacer conocer a Vmd. cual es el encadenamiento de los sonidos, que señalan la terminación del sentido. La división de los tonos en las palabras tiene intervalos mucho menores que en el canto; esto no obstante, un oído delicado percibe la comparación que se puede hacer de dichas dos especies de divisiones. Se debe notar un punto, cuando se habla, [39] del mismo modo que una cadencia del bajo en la música. El bajo para terminar un canto forma descendiendo una entonación de quinta; quiero decir, que entona la quinta de un tono, y desde allí desciende en un instante a la nota tónica. Y lo mismo sucede en la palabra. Cuando la voz entona descendiendo un intervalo bastante alejado para semejarse al de una quinta, el oído percibe que la cláusula se halla terminada; pero, cuando el sonido de la última sílaba se encuentra semejante al de la sílaba precedente, o que sube a más alto grado que las otras, el sentido se detiene suspendido, y el espectador [40] espera que el actor continúe. Y esta observación es más necesaria que la de aprender a formar un punto; porque de esta dependen las mudanzas del tono, que producen al oído el efecto más agradable, y hacen percibir la igualdad, y la variedad de la expresión.

Nadie podría jamás imaginarse que hubiese alguno que estableciese por principio, que sin duda es una uniformidad el fenecer todas las frases de la octava en bajo; pero sin embarazarme en lo erróneo de la expresión, sólo me aplicare a la falsedad de la idea. ¿Quién dudará que no sea una uniformidad de finalizarlas todas [41] en el aire? De dichas dos uniformidades ¿no se deberá elegir aquella que es señalada por la naturaleza, primero que aquella que demuestra siempre una falta de gusto, de oído, y de buen sentido? Aún añadido más, una sola frase terminada sin hacer un punto, es un defecto insoportable. Y véase aquí como se juzga. Se mira al concurso, se oye decir que un actor es bueno, y se alucinan de tal modo, que se creen perfecciones todos sus defectos, que se toman por modelo, y de que se pretende sacar principios. Digo que semejantes juicios vienen de oídas; porque un espectador que juzga por conocimiento, [42] sabe distinguir en un sujeto que debe agradar, cuáles son sus buenas, o malas cualidades.

### La inteligencia

Cuando se pretende hacer el elogio de un Comediante, se procura en el día ponderar su inteligencia. En efecto se necesita la mayor, no sólo para desempeñar bien todas las variedades, de papeles diferentes que representa, sino también para hacer percibir todas las

que se encuentran en una misma pieza. Esto no obstante, vemos honrar frecuentemente con el nombre de inteligencia, aquello que solamente es un modo grosero de entender lo que quieren [43] decir las palabras de su papel. Semejante inteligencia es una cosa cortísima, y es la menor cualidad que puede poseer un actor; mas no todos la adquieren: y por lo mismo se debe agradecer a aquellos en quienes se encuentra. Lo que merece verdaderamente el nombre de inteligencia es el primer talento del teatro; siendo esta la que únicamente forma los grandes Comediantes, y sin la cual nunca podrá ser sino uno de estos medianos sujetos, a quienes ciertos agrados en la persona o en la voz dan algunas veces brillantez; pero de la cual el inteligente no puede quedar plenamente satisfecho. No [44] basta pues entender los discursos, que un autor ha puesto en nuestra boca, y no darles un mal sentido; es necesario penetrar a cada momento la relación que puede tener cuanto decimos con el carácter de nuestro papel, con la situación en donde nos pone la escena, y con el efecto que esto debe producir con la acción total. La referida manera de entender es tan delicada, que para describirla por el razonamiento, exigiría ella sola una larguísima obra; y por lo mismo me limitaré a algunos ejemplos, que serán bastante sensibles para explicar las diferentes atenciones, que es forzoso reunir para demostrar [45] una verdadera inteligencia.

Ordinariamente se repite en la escena: Buenos días; cuya palabra es bien simple, y todo el mundo la comprende; sin embargo no es bastante percibir que semejante expresión es una política, que se practica al acercarse a alguna persona, pues hay mil maneras de decir buenos días, según el carácter y la situación. Un amante dice buenos días a su dama con una dulzura y afición, que hace conocer sus sentimientos por el mismo con que saluda. Un padre lo dice con ternura a un hijo que ama, y con una frialdad mezclada de tristeza a aquel de [46] quien está quejoso. Un avaro del mismo modo cuando pronuncia buenos días a su amigo, se debe mostrar ocupado de inquietudes. El celoso demuestra una cólera, que la decencia le impide darla a conocer cuando saluda a un joven, que tiene precisión de recibir contra su voluntad. Una criada pronuncia buenos días con un tono lisonjero, e insinuante al cortejante amado de su Señora; y con un tono áspero a un viejo que solicita lograrlo sin su noticia. El petimetre saluda con una política afectada, y mezclada de un tono orgulloso, que manifiesta, que si quiere voluntariamente saludarnos, es únicamente [47] por bondad y que en rigor por ningún camino se hallaría obligado. El hombre poseído de melancolía pronuncia buenos días con un tono afligido. El criado, que hace una trampa a su amo, se le acerca con un aire, que procura mostrar desnudo; pero en medio de él se observa lleno de temor. Un tramposo saluda a aquel que quiere engañar, con un tono que debe inspirar confianza al objeto de su traición, y en donde el espectador debe percibir que medita una alevosía. Sería necesario descifrar todos los caracteres de la humanidad, y todas las situaciones de la vida, si se quisiesen explicar las [48] innumerables variedades, que pueden encontrarse en la expresión de una palabra que desde luego parece tan sencilla. Monsieur de la Tonilliere, padre de este que se halla hoy en el teatro, era en esta parte el actor más perfecto que jamás he oído. Este no creía, que una sola monosílaba fuese inútil en su papel: un sí, un no en su boca señalaba sin intermisión la situación y el carácter. He visto después las mismas cosas representadas por actores que tenían fama de inteligentes, y que estaban bien distantes de entenderlo como dicho Tonilliere. Sin duda por la expresada inteligencia se evidencia, que el excelente [49] Comediante es superior al lector y aún añadido al hombre sabio; porque todos aquellos a quienes la naturaleza ha dotado de entendimiento, serían a propósito para hacer papel en la Comedia, si esta cualidad comprendiese necesariamente la inteligencia de que hablo; pero tenemos infinitas experiencias de lo contrario, y con mucho

espíritu y educación hemos conocido muchos Comediantes no percibir sino la corteza de su papel. En fin cesaré de hablar en una materia inagotable; pero el conocimiento de diferentes puntos que trataré en lo sucesivo, podrá dar a Vmd. Señora, la facilidad de recordar [50] por sí misma el asunto que al presente abandono, y hacer reflexiones, que poco persuadan a Vmd. que todo el arte del teatro depende de esta sola circunstancia.

### La expresión

Se llama expresión la destreza por la cual se insinúan al espectador todos los movimientos de que quiere parecer penetrado, digo que quiere parecerlo, y no que verdaderamente lo está: con cuyo motivo voy a descubrir a Vmd. Señora, uno de estos errores brillantes, de que se han dejado seducir, y a que un poco de charlatanería de parte de los Comediantes pudo haber contribuido mucho. [51] Cuando un actor representa con la fuerza necesaria los sentimientos de su papel, el espectador ve en él la más perfecta imagen de la verdad. Un hombre que se hallara verdaderamente en igual situación, no se explicaría de otro modo; y por lo mismo hasta este punto es indispensable llevar la ilusión, para representar bien. Admirados de una tan perfecta y verdadera imitación algunos la han tomado por la verdad misma, y han creído al actor penetrado del sentimiento que representaba, y de consiguiente le han llenado de elogios que el Comediante merecía; pero a aquellos que se dejan llevar de [52] una falsa idea, y al Comediante que halla su ventaja en no abandonarla, los ha dejado en el error apoyando su dictamen.

Bien lejos de que me sujete a semejante juicio, que está casi generalmente recibido, me ha parecido siempre demostrable, que si hay la desgracia de resentir verdaderamente lo que se debía explicar, no se halla en estado de representar. Los sentimientos se suceden en una escena con una rapidez que no existe en la naturaleza. La corta duración de una pieza obliga a tal precipitación, que acercando los objetos da a la acción teatral todo el calor que [53] la es necesario. Si en lugar de ternura se deja Vmd. llevar del sentimiento de su papel, el corazón de Vmd. se hallará en un momento comprimido. La voz se sofocará casi enteramente. Si una sola lágrima cae de los ojos, sollozos involuntarios embazarán a Vmd. el gargüero, y será imposible a Vmd. proferir una sola palabra sin gestos ridículos. Si en este caso necesita Vmd. pasar súbitamente a la más grande cólera, esto será a Vmd. inasequible, y de consiguiente logrará poner a Vmd. en un estado sin dificultad de poder proseguir. Un frío mortal se apoderará de todos sus sentidos, [54] y durante algunos instantes sólo representará Vmd. maquinalmente: ¿qué sucederá entonces a la expresión de un sentimiento que exige mayor calor y más fuerza, que la primera? ¿Qué horrible desconcierto no producirá esto en el orden de los matices, que el actor debe correr para que sus sentimientos parezcan unidos, y aparenten nacer los unos de los otros? Examinemos un lance diferente, que nos dará una demostración más sensible, y contra la cual los preocupados tendrán dificultad de combatir. Un actor se presenta sobre la escena, y las primeras palabras que oye, le deben causar una sorpresa [55] extrema; en cuya situación en un momento, su semblante, su persona, y su voz significan un asombro, de que el espectador se halla herido. ¿Y puede ser dicho Comediante verdaderamente asombrado, cuando sabe de memoria cuanto se le va a referir? Esto no obstante, porque se lo dice, acontece todo a la letra.

Conozco que en este artículo me opongo enteramente al dictamen de mi padre, como se puede ver en sus Pensamientos sobre la declamación. El respeto que debo a su decisión, reconociéndole por mi maestro en el arte del teatro, basta para persuadirme de que no tengo razón; sin embargo [56] he creído que mi reflexión verdadera, o falsa, no será inútil al lector.

La antigüedad nos ha conservado un hecho singular, y que parece propio para sostener la idea que procuro combatir. Un famoso Comediante trágico, nombrado Esopo, representando un día los furiosos de Orestes, en el momento que tenía la espada en la mano, un esclavo destinado al servicio del teatro, atravesó la escena, y se encontró desgraciadamente con Esopo, quien sin detenerse un instante le mató. Véase aquí un hombre, a lo que parece, muy penetrado de su papel, que le ha conducido hasta el [57] más furioso extremo. ¿Pero por qué no ha muerto jamás a alguno de los compañeros que representaban con él? Lo que sin duda ha consistido en que la vida de un esclavo se consideraba por nada, y estaba obligado a respetar la de un ciudadano: luego su furor no era tan verdadero, puesto que dejaba a la razón toda la libertad de la elección; pero como Comediante hábil se aprovechó de la ocasión que la casualidad le presentó. No me opondré a que representando los lances de una pasión grande, el actor no deba resentir una emoción vivísima, que es sin duda lo que hay de más pesado en el [58] teatro; pero semejante agitación procede de los esfuerzos, que está obligado a practicar, para pintar una pasión que realmente no siente; lo que da a la sangre un movimiento extraordinario, en que el Comediante puede ser él mismo engañado, si no ha examinado con cuidado la verdadera causa de donde se origina.

Es indispensable conocer perfectamente cuáles son los movimientos de la naturaleza en los demás hombres, y mantenerse siempre sobre sí para poder a su voluntad imitar los ajenos; siendo este el verdadero arte de donde nace aquella perfecta ilusión, a la cual los espectadores no se pueden [59] resistir, y que les arrastra contra toda su voluntad.

Es forzoso que la expresión sea natural: esto no obstante se cree muy comúnmente, que no se debe ceñir a los límites exactos de la naturaleza; porque realmente harán poco efecto, y solo producirán una representación fría. Mi padre tenía costumbre de decir, que para hacer impresiones es preciso caminar dos dedos más allá de lo natural; pero que si se excede una línea de dicha medida, se hace en el mismo instante fastidioso y desagradable; cuya manera de hablar explica maravillosamente el riesgo en que el actor se halla continuamente [60] al representar, ya por demasiada, ya por corta expresión; sin embargo examinemos si tal vez no se podrán encontrar en la naturaleza modelos, que perfectamente seguidos produzcan la extrema realidad acompañada de la fuerza necesaria. Observemos el mundo: no hablo solamente de varias gentes escogidas, que se precian de un bello aire: comprendo las gentes en general, y antes bien los pequeños, que los grandes señores. Estos acostumbrados por el uso y por la política a no dejarse sorprender al primer movimiento en presencia de otros, pueden ofrecernos pocos ejemplos de la expresión [61] viva; pero los hombres de una clase menos elevada, que se arrojan más fácilmente a las impresiones, que reciben, y el pueblo, que no sabe moderar sus sentimientos, son los verdaderos modelos de expresión fuerte. Estos son entre quienes se puede ver el exceso del dolor, el abatimiento de un rendido, el orgullo despreciable de un vendedor, y el furor llevado hasta el extremo: de

modo que en estos, más que en todos los demás, se encuentran los ejemplos del alto trágico. Añadamos a los referidos solamente un barniz de política, y todo será perfecto. En una palabra, es menester expresarse [62] como el pueblo, y representar como los nobles.

No se debe jamás violentarla expresión, cuya regla es incontrastable; mas es necesario saber, que el exceso no proviene del grande esfuerzo del sentimiento; pues son los accesorios los que le vician; quiero decir, el mecanismo de la acción y de la voz. Si para producir una expresión fuerte se hace una acción violenta, después de haber mostrado para el efecto alguna preparación; si se detiene sucesivamente en una postura forzada; si da a su voz una sacudidura muy fuerte y muy prolongada; y si hace brillar un sonido muy alejado de los demás: [63] en este caso procede violentado, y este es el aparato y pesadez, que practican los Comediantes forzados. Quanto es más vivo un movimiento es forzoso detenerse menos en lo que se imita la naturaleza, que no tiene la fuerza de sostener largo tiempo las situaciones que la son violentas.

#### El sentimiento

Los movimientos, que nacen en el alma con demasiada prontitud sin el socorro de la reflexión, y que desde el primer instante nos obligan a determinar casi a pesar nuestro, son los únicos que deben llamarse sentimientos: hay dos entre estos, que son dominantes, [64] y que se pueden mirar como el origen de todos los demás: quiero decir el amor y la ira.

Todo lo que no proviene de alguno de los dos referidos principios de otra especie. Por ejemplo, la alegría, la tristeza, y el miedo nacen de simples impresiones: la ambición, y la avaricia de pasiones reflexionadas; pero la piedad es un sentimiento, que proviene del amor: el odio y el desprecio son los hijos de la cólera.

Esta distinción, Señora, que quizá encontrará Vmd. muy metafísica, ha sido necesaria para hacer comprender a Vmd. la razón que me ha [65] determinado a ordenar todos los sentimientos bajo solas dos clases. Los unos son tiernos, y los otros fuertes. Los primeros reciben del amor su carácter principal: los segundos se hallan siempre más o menos acompañados de la ira.

#### La terneza

Los momentos tiernos son aquellos que ordinariamente se llaman sentimientos; cuyo término es muy general; y por lo mismo usaré del de la terneza, que me parece más adaptable y más positivo. Esta es sin duda la parte de la expresión, que exige más suavidad y finura. Es necesario guardarse de emplearla fuera de tiempo, y de creer, como [66] acontece a algunas personas que sin cesar están obligadas a enternecer, cuando se hallan encargadas de algún papel tierno. Si en un papel semejante hay momentos de tranquilidad o de alegría, sería muy ridículo representarlos en un tono llorón. No digo que el Comediante tenga necesidad de reírse a carcajadas, cuando solamente debe sentir aquella alegría dulce,

que se encuentra en los personajes de alta esfera, y en los instantes de nobleza; pero es forzoso que la voz y el semblante demuestren alegría. Muchos se persuaden fuera de proposito que un aire sereno deshonraría la tragedia. La [67] voz sofocada y la declamación triste se oponen a lo verosímil en estas ocasiones, y cada día experimentamos infinitos ejemplos de semejantes efectos.

Cuando la escena obliga a tomar un tono compasivo, es menester observar bien, de qué especie es esta ternera que se debe expresar. La ternera de una madre por su hijo, de un vasallo fiel por su Rey, o de un amante por su dama, tienen todas un carácter diferente, y su modo diverso de representarse. El buen entendimiento percibe con facilidad este principio; mas es necesaria mucha finura para distinguir perfectamente [68] las diferencias de un sentimiento, que a primera vista parece en todo semejante. No me empeñaré en describir todos los tonos, de que un mismo sentimiento es susceptible: dejo a las almas sensibles el cuidado de percibirlos por sí mismas. Todo cuanto, Señora, soy capaz de hacer observar a Vmd. se reduce a que la ternera es pocas veces en el teatro un movimiento único, y que ordinariamente viene acompañada de algún otro, que debe caracterizar la situación, y servir de guía al actor en el modo con que debe manifestarse enternecido, ya nazca del miedo por el objeto que ama, ya [69] de la inquietud de perderle, o de la pena de verse separado, y varias veces de la desesperación de no poder agradarle, o de la piedad por su triste situación: pueden también ser los remordimientos de un amor ilegítimo, la cólera de un exceso de confianza: cólera, que aunque muy viva, no destruye aún la ternera, y otras mil, que Vmd. notará fácilmente, si tiene Vmd. presente la regla, que acabo de dar a Vmd. En los momentos en donde se exprime una ternera de amor, es preciso guardarse bien de una gran fuerza en la expresión; porque sería indecente, en particular en las mujeres. [70] Igualmente es forzoso evitar los gritos, porque destruyen el carácter de la ternera, que es una pasión dulce, cuyo sentimiento regularmente ejecutan bastante bien los actores medianos, con tal que no decaigan en desabrimiento. No se debe encargar semejante papel sino al Comediante que tenga una voz agradable, y una cara agraciada; porque unos ojos parados, y una voz áspera, se oponen a una expresión, que necesita ser delicada.

#### La fuerza

La cólera es más difícil, y rara vez se halla bien desempeñada; porque requiere en la representación tanto de moderación, como de fuerza: [71] pues el hombre a quien enajena una violenta pasión, no ha perdido enteramente el sentido, y se halla aún en estado de reflexionar; y un modo de representar muy violento se acerca a la locura, y de consiguiente hay varias reflexiones que hacer según las circunstancias. Si se habla con una mujer, es necesario conservar, cuanto sea posible, el respeto que se la debe, aun diciéndola las expresiones más chocantes, lo que es un no sé qué, que el hombre de bien siente maravillosamente, y que será dificultoso de definir. Cuando un hombre es nuestro inferior, nos hacemos menospreciados llevando muy lejos el insulto, porque [72] no se halla en situación de poder vengarse; pero si es nuestro superior, por más avilantez con que vayamos a hablarle, no le ponemos jamás en la necesidad de exponerse, o de caer en el abatimiento, sufriendo con paciencia lo que un hombre no podría tolerar; porque en tal caso no basta hacer papel por sí mismo, es preciso incesantemente representar por los demás, lo



que apenas se observa: y de aquí nace, como ya he insinuado, que el puño cerrado produce malos efectos.

### El furor

El furor es de las situaciones raras, a la verdad más chocantes, y para las cuales apenas se podrán dar reglas; [73] pues el representar bien o mal depende de tan pequeñas cosas, que es mucho más fácil conocerle, que explicarle: porque en semejante caso es cuando un personaje se halla arrebatado fuera de sí, y debajo de la humanidad. Tales son las escenas del furor. El Comediante en tales lances no debe observar medida alguna, ni guardar lugar alguno sobre la escena. Los movimientos de su cuerpo deben mostrar una fuerza superior a todos los que le rodean. Sus ojeadas deben encenderse, y pintar el descarriamiento. Su voz necesita ser algunas veces vigorosa y algunas veces sofocada; mas siempre sostenida de una extrema [74] fuerza de pecho. Sobre todo deberá moverse continuamente; pero nunca extendiendo los brazos, y temblando sobre sus pies, que de esta suerte demuestra el retrato de un loco. Es muy fácil, cuando se procura representar con perfección los furores, caer en lo ridículo; y por lo mismo no son semejantes lances para todos: en fin es necesario observar bien, que todos los furores no son de una misma especie. Los de Orestes en Andrómaca son efectos de un amor desesperado. En Electra la pena de un delito involuntario. En Edipo es el horror de verse el objeto de la ira celestial, y un conjunto [75] de todos los delitos, sin haber podido evitarlos; y en Herodes la opresión de un esposo, que ha hecho perecer a la que adoraba, y la vergüenza de una pasión despreciable. Todos los referidos furores tienen caracteres diferentes, y se debe, representándolos, poner siempre delante de los ojos del espectador el sentimiento correspondiente.

### El entusiasmo

La Profecía de Joad es menos penosa, pero infinitamente más difícil, porque exige mayor grandeza, y mayor variedad. Joad animado del espíritu divino se debe manifestar lleno de una majestad, que le es extraordinaria. Joad [76] mira confusamente lo venidero, que poco a poco se le descubre a sus ojos; y cuando Joad reprende al Pueblo Judío los delitos en que se halla sumergido; éste no es el hombre, sino Dios el que habla: después las calamidades de su nación le hacen saltar las lágrimas, y la humanidad se deja ver. Finalmente el Profeta, lleno de una santa alegría, predice la venida del Mesías y la anuncia a toda la tierra. ¡Qué dificultad el representar estas diferentes expresiones con una fuerza sobrenatural, sin enfurecerse, y el parecer siempre estrechado de un poder divino, que nos obliga a hablar a pesar [77] nuestro! mas es necesario guardarse bien de representar los furores de la Pitonisa, en lugar del entusiasmo del Profeta, y es lo que sucede algunas veces. Es indispensable estar formado por la naturaleza para llegar a la perfección en los lances de esta especie, y el arte jamás lo conseguirá, si no se halla sostenido de todos los talentos naturales.

### La nobleza

Aquí es el lugar propio, para explicar de donde nacen en la representación estas dos partes tan raras, la nobleza, y la majestad. Es constante que no se reciben semejantes cualidades sino de la misma naturaleza, y que el arte y la [78] reflexión no pueden tener alguna parte; cuya opinión confirma la experiencia. Los hombres de la más bella figura están algunas veces privados de toda nobleza; y por otro lado me acuerdo de haber visto representar un papel de un galán muy noblemente por un particular, cuya persona era tan poco regular, que los vestidos guarnecidos con más habilidad no podían esconder el defecto de su talle. ¿De dónde viene pues la nobleza? De la perfección de la acción más que de ninguna otra circunstancia. Si un actor tiene los movimientos fáciles sin artificio, su representación es noble. Por ejemplo la facilidad en la [79] acción, la simplicidad en la postura, la suavidad y desembarazo de los brazos, son los únicos que dan esta cualidad tan apetecible. Cuando no mostramos ninguna atención en la persona, y que el espectador sólo percibe trabajar nuestro espíritu, en este caso la nobleza ha llegado al más alto punto.

### La majestad

La majestad se aleja mucho más de nosotros, y muy pocas veces la llegamos a conocer. Ésta, propiamente hablando, es la nobleza elevada a un grado fuera de lo regular. El aire, respetuoso es un presente de la naturaleza; sin embargo solo no basta para demostrar la [80] majestad, es necesario unirle otra cierta cualidad, que depende de la reflexión, y que es más poderosa que los dones naturales. El actor que conociere de qué modo su positura le hace superior a todos aquellos que le rodean, y que procurare asimismo hacerlo percibir al espectador, será infaliblemente majestuoso. Cuando un Rey habla con bondad a un vasallo, cuyo celo le es muy querido, es preciso que manifestando toda la amistad que le profesa, sus acciones reservadas hagan ver, que su grandeza le impide bajarse a estas familiaridades, que tendría con un igual. Si manda, que sea con la confianza de un Soberano, [81] a quien no se puede dejar de obedecer. Si por acaso un atrevido le irrita, es necesario que esta pasión sea reprimida por la razón, y vencida por el desprecio en un hombre tan grande para creerse insultado. En sin aquel que conoce su situación, es seguramente majestuoso; por cuya razón el trato con los grandes Señores puede ser útil. Soy de dictamen, que aún es indispensable tener una cierta elevación en el alma para pintar la grandeza con propiedad; porque si se exceden los límites de la verosimilitud en los lances en que pretende ser majestuoso, sólo conseguirá hacerse ridículo. Un [82] hombre jamás parece tan pequeño, como cuando se le ve puesto sobre zancos.

### La comedia

Aunque parezca que hasta aquí sólo he hablado de lo trágico; esto no obstante no dudo, Señora, que Vmd. conocerá, que todo cuanto he insinuado es propio de lo cómico igualmente que de lo trágico. Dichas dos especies de representaciones se semejan en

infinitos lugares; y aunque no deba entrar lo placentero en la tragedia, los más grandes movimientos de lo trágico son comprensivos a la Comedia. Todas las pasiones, todas las situaciones la son propias, y el sentimiento puede [83] ser conducido al más alto grado. La Comedia tiene frecuentemente personas nobles, y en estos casos es, cuando igualmente en la Comedia la majestad es necesaria; y la sola diferencia que puede haber entre uno y otro género, se reduce a que la Comedia reconoce todos los tonos, y que la tragedia se limita a un más pequeño número. Con más facilidad se creería cuanto expongo, si hubiese costumbre de ver representar lo trágico sin exceder la voz y la acción.

### Los amantes

Vamos pues a la Comedia en particular, quiero decir a los puntos que la pertenecen únicamente. Hablo del arte [84] de inspirar alegría, que es lo que hay de más dificultoso en el teatro: en cuya clase sólo comprendo personajes nobles de lo cómico; esto es, aquellos que se hallan precisados a hacer reír sin fingimientos, y sin bajeza.

A menos que el Comediante no sea agitado de una pasión violenta, en cuyo caso es necesario el tono trágico: se debe mantener en la Comedia un semblante alegre y tranquilo. Una cara risueña dispone al espectador a reír en lo sucesivo. Los actores cómicos no deben llegar a la tristeza sino muy lentamente por grados, y como personas que se violentan; pero cuando su papel no [85] debe hacer reír, no es preciso que se opongan por un aire triste o enfadoso a la impresión cómica, que puede nacer de las personas con quienes están en la escena: mas si estos mismos tienen que representar cosas alegres, deben emplear todo el arte para no quitar nada a la expresión, sin perder nada de la nobleza; y esto es lo que conviene a los papeles amorosos. Estos son aquellos que se deben representar en la juventud, porque no son muy difíciles, y habitúan al Comediante, a aquel aire fácil, que caracteriza al hombre social.

### Los caracteres

Después que se haya perdido aquella primera vivacidad, [86] que corresponde también al amor, y en que la práctica nos haya asegurado en la representación, debemos pasar a un empleo más importante y el más difícil del teatro, como son los papeles de carácter. Quanto más un papel es sobresaliente, tanto más es difícil de ejecutar bien. Con la lectura se puede aprender como piensan los hombres, según sus diversos caracteres; pero al contrario, solo tratándolos se puede conocer del modo con que expresan sus pensamientos: es necesario para formarse en este género mucho estudio en los hombres. Es menester asimismo estar dotado del talento de imitar fácilmente [87] lo que se observa en otro. El carácter influye tan fuertemente sobre todas las personas, que da a aquel de quien es dominado una fisionomía particular, una postura que le es propia, un aire en que su modo de pensar ha formado en sí mismo un hábito, y sobre todo una voz, cuyo tono no podrá convenir a un carácter diferente. Las expresadas observaciones son muy delicadas, y para su conocimiento es preciso tener una ojeada muy fina y justa; bien entendido, que a cada

carácter corresponde una voz particular, y este es uno de los más seguros medios de darle a entender en su mayor [88] perfección. La timidez da una voz débil y turbada: la necesidad produce un tono dominante, y de una confianza irritante. El hombre grosero tiene la voz llena, y la articulación tosca: el avaro, que consume la noche en contar su dinero debe tener una voz ronca. Todos los demás caracteres son con corta diferencia idénticos, y requieren cada uno un tono de voz, que particularmente le conviene.

Nunca se perderá de vista el carácter de su papel; y aunque tengamos que referir las cosas más indiferentes, debemos procurar no decir las jamás, del modo que lo ejecutaría aquel que no representa [89] el mismo carácter; por cuya razón se sostiene bien su personaje, y algunas veces se le hace brillar en los momentos en donde el autor parece haberle abandonado. Una continuada atención en la escena es la cualidad más ventajosa que puede poseer un Comediante; porque hace su representación tan completa y tan unida, que ella sola, sostenida de una mediana inteligencia, ha franqueado algunas veces una gran reputación a Comediantes por otra parte muy defectuosos. La distracción al contrario es un defecto tan grande, que la sola inacción hace a un actor insoportable.

Todo lo que dejo insinuado [90] sobre los papeles de carácter, deben hacer juzgar a Vmd. Señora, que para alcanzar el referido ejercicio, es necesario poseer un talento particular; pues a muy pocos es concedido el poder transformarse, ni mudar de acción, de voz, y de fisonomía, cuantas veces se muda de vestido. No es suficiente en este género expresarse con flojedad, es necesario en los caracteres emplear rasgos perfectos y firmes, lo que no se consigue fácilmente, sino cuando se procura no fatigar la naturaleza. Una cosa la más admirable que se puede pensar, es, que los actores, por poco dotados que sean de razón, [91] y tiemblen al presentarse en la escena, puedan serenarse para demostrar toda la audacia, de que es forzoso revestirse en semejante ocasión. El género que acabo de explicar se llama el alto cómico; porque reúne de una vez lo agradable y lo noble.

### El bajo cómico

Los criados, los paisanos, los viejos ridículos, los simples, y aquellos personajes bufones, que ordinariamente sólo se emplean en escenas episódicas, componen el cómico de la segunda clase. No me detendré en explicar cuanto más fáciles son de desempeñar estos papeles, que los anteriores de que acabo de [92] hablar, puesto que todo el mundo es del mismo dictamen, cuya razón es sencilla. Cuanto menos el cómico se halla obligado a tener de nobleza, de gracia en la persona, de igualdad y flexibilidad en la voz; más la representación se hace fácil, cuyas cualidades es forzoso abandonar, cuando se representa el bajo cómico. Un viejo debe ser situado como un hombre, cuyas piernas tienen trabajo en sostenerle: su voz no debe ser fuerte y sonora, y su acción debe ser débil, y poco desenvuelta: porque los brazos de un hombre, cuya edad ha agobiado la espalda y encogido los hombros, tienen [93] dificultad de levantarse. El criado más joven y más vigilante necesita mostrar más vigor, pero no más gracia, y en todas sus acciones debe significar la falta de educación. El paisano es aún más grosero y más estúpido. Su voz necesita ser más dura, y la manera de accionar debe pintar la rusticidad de su estado: y si acaso se me preguntase, que si para ser aprobados semejantes actores, necesitarían hacerse

desgraciados; satisfaré a dicha pregunta fijando los límites en que deben encerrarse. El actor del bajo cómico debe separarse de todas las partes del buen despejo, que puede adquirir [94] por la educación y el trato social, y sólo debe a lo sumo mostrar aquello que se llama un buen aire natural: igualmente necesita para alejarse de los movimientos gallardos, que no se emplean sino en los papeles nobles; y estudiar acciones desconcertadas y desagradables, y no afectar ciertos meneos excesivos de cuerpo y espaldas, que son violentos a la naturaleza, y que únicamente han tomado su origen de la ridícula diversión de las bufonadas. Tampoco debe jamás descender hasta un grado de bajeza, que le envilezca demasiado a los ojos del espectador. Esto no obstante se guardará bien [95] de parecer noble. Uno de estos sofistas a la moda podrá decir, que los más bajos tienen su especie de gracia y de nobleza; mas estas sólo nacen de palabras, cuya futilidad se descubre cuando las cosas se examinan a fondo. No puedo dejar de vituperar un uso, que he visto practicado generalmente en todos los teatros. Cuando un criado se disfraza para figurar un hombre de condición, se presenta con un vestido hecho expresamente para parecer ridículo, y cuyo igual no se hallara en el Reino. Dicho uso es bien contrario al buen sentido. Ordinariamente se supone haber tomado un vestido de su amo, [96] y frecuentemente es el mismo amo quien se lo da, y le ordena tomar dicho disfraz. Seguramente el amo tiene los vestidos del mismo modo que los lleva, y el criado mismo sabe como las personas de buen aire se visten; y aunque convengo en que se halle embarazado con un vestido, cuya brillantez le es extraordinaria; sin embargo el vestido debe ser rico y noble; y si el actor sabe ser verdaderamente cómico, el contraste de su vestido y de su representación le aprovechará más bien que un aparato ridículo y desagradable. Por lo tocante a ciertos papeles esforzados, de que sólo se hace un uso de paso, y [97] muy raras veces, será inútil dar algún precepto para su perfecta representación, y se podrán ver los originales de su figura en los dibujos grotescos de Callot, y emplearlos como parezca más conveniente; sin embargo hay espectadores a quienes agradan semejantes representaciones.

### Las mujeres

Los papeles cómicos de las mujeres deben representarse por los mismos principios que los de los hombres, a excepción de que el natural de la mujer tiene más dulzura y gentileza. En el día se desempeñan bastante bien los papeles de vieja y de paisana; pero no puedo dejar de quejarme [98] mucho de la obstinación con que se esfuerzan mucho tiempo hace en dar un aire de nobleza a las criadas. Su manera de representar se ha hecho con corta diferencia la de una enamorada retozona, lo que me parece contrario al natural. Es constante que los autores cómicos de nuestros tiempos han contribuido no poco a semejante defecto. Una criada ve las gentes que entran en casa de su ama; pero no trata con ellas, y por lo mismo aunque tenga algún conocimiento, sin embargo no tiene el uso. El carácter de su entendimiento es tener más malicia que finura; y de consiguiente [99] los pensamientos más delicados deben expresarse en su papel con toda la fuerza de un sujeto, que es capaz de concebirlos, mas no con el agrado de una persona acostumbrada a la conversación brillante; esto no obstante se encuentran pocas Comediantas, que se contengan en los referidos límites. La mayor parte aún se visten de un modo impropio a su papel. Aquellas que he visto representar en mi juventud sabían mejor caracterizarse. La envidia de lucir todo lo ha mudado. En el día el vestido de la criada es algunas veces más brillante que el de su ama.

Sus orejas están llenas de diamantes, y se observan [100] en su representación tantos dijes, como sobre sus vestidos.

### La graciosidad

Me veo al presente en la obligación de averiguar el origen de lo placentero. Este es un punto muy delicado, y en que se equivocan frecuentemente; y de consiguiente si el gusto natural no contiene al Comediante en el verdadero camino, enfada en lugar de hacer reír. Es necesario prevenir que un Comediante debe ser placentero, no solamente cuando se halla en una situación agradable, y representa cosas festivas, sino también está obligado a hacer reír aun cuando se halla en un pasaje triste, y que [101] habla de cosas que causan aflicción. En los momentos de alegría un semblante risueño, y un modo de producirse natural, bastan para sostener la alegría; ¿pero en los instantes de tristeza cómo se ha de manejar para hacer reír? Es indispensable abstenerse de mezclar en el sentimiento doloroso de que esta revestido, alguno de aquellos rasgos que suspenden el ánimo, y consiguen al mismo tiempo estimar, y afligirse de aquel que se le ve en la desgracia. En un papel serio el miedo, por ejemplo, necesita estar sostenido de aquella firmeza, que mostrando a un hombre capaz de poder soportar valerosamente [102] el infortunio, hace respetar la fuerza de sus sentimientos. En un Comediante al contrario, en semejante caso es forzoso reunir la expresión de esta cobardía, que envilece al desgraciado, y nos hace reír de su desastre cuya ilusión es indispensable. La razón es, porque del desgraciado no podemos ni reír, ni llorar, mediante que para nosotros es extranjero. El uno, o el otro de los expresados sentimientos nace de la manera, con que vemos soportar el accidente que se nos presenta. Llevemos esta reflexión en todas las situaciones de la expresión seria o cómica en un mismo caso.

Hay asimismo un principio [103] de lo placentero, que no falta jamás, y este es el serio fuera de su lugar. Semejante método bien ejecutado hace otro tanto más de impresión, como que nos presenta la imagen de un ridículo muy ordinario. Cuando vemos a un sujeto, del cual hacemos poca estimación, y algunas veces menosprecio, figurarse extremadamente importante y tomar un tono superior; nos burlaremos de lo falso de sus ideas y del grande estudio que pone, a fin de que contribuyamos a pequeñeces. De semejante disparate se origina el género, que se llama papeles de figurón, en los cuales es necesario representar al modo trágico, [104] para ser de hecho placenteros; sin embargo es forzoso que el Comediante conserve en su voz y en su acción una desunión, que le embaraza parecer noble; y esta es la verdadera ocasión de emplear la gravedad de Scharamuza, de que habla Racine en el prefacio de sus Litigantes. El papel de figurón es de todos los del bajo cómico aquel que se consigue con más dificultad; y se podría poner en la clase del alto cómico atendido su mérito, y su dificultad.

Sobre todo el Comediante debe observar que cuanto más placentera sea la expresión, menos parte debe tomar en la alegría; porque es [105] un defecto casi insoportable el reír él mismo, cuando hace reír a los demás; pues semejante falta destruye la ilusión.

## La representación muda

La parte más estimable de un Comediante es la representación muda. Pocas personas la poseen bien. Es precioso que todas las pasiones, todos los movimientos del alma, todas las mudanzas o variaciones del pensamiento, se pinten sobre la cara del actor, si pretende excitar entre los espectadores aquel interés vivo, que les inclina al teatro.

Para arribar a semejante grado de expresión es ventajoso haber recibido de la naturaleza rasgos brillantes, cuyos [106] movimientos fácilmente se distinguen, y es necesario que dichos rasgos tomen a cada instante el carácter del asunto que les es propio, y que dicho carácter no sea jamás violento, de modo que llegue a hacerse ridículo, cuyo defecto es muy ordinario, porque todo el mundo procura accionar con el semblante, y no todos los Comediantes poseen este talento: esto no obstante es fácil no gesticular, y la dulzura de los movimientos de la cara depende de un hábito puramente mecánico. La frente debe accionar sin cesar; la boca y la barba no necesitan moverse sino para articular. Se dice [107] con razón, que los ojos son el espejo del alma; por cuya razón deben pintar todos los movimientos interiores; y así es menester tenerlos de un color brillante, y de una vivacidad que se perciba a larga distancia, para accionar con el rostro de una manera sensible. Los movimientos de la frente contribuyen infinito a los de los ojos. Un Comediante necesita adquirir a fuerza de ejercicio la facilidad de arrugar la frente levantando las cejas, y de arrugar el medio de éstas bajándolas fuertemente; porque sin duda la frente arrugada y las cejas fruncidas de diferentes modos, y los ojos abiertos en [108] círculo, o a lo largo, son los que señalan las diversas expresiones. La parte de la representación que pertenece positivamente a los ojos, puede también, elevándose y abatiéndose en semejante lance, contribuir un poco: mas es necesario ser moderado en el movimiento de esta parte, que fácilmente se hace violenta. Por lo que respecta a la boca, sólo debe moverse para reír, porque aquellos que en los momentos de aflicción bajan los dos extremos de la boca para llorar, demuestran una cara muy fea y ordinaria. Todas las expresadas maneras de representar se deben emplear hablando; sin embargo sólo [109] hice de ellas mención en el artículo de la representación muda, porque estas tienen allí el mayor lugar, y en él producen la mayor hermosura. El cuerpo opera también en semejantes ocasiones, y ayuda a la representación tanto como el semblante; sin embargo es forzoso moderar sus movimientos en la representación muda. No solamente las acciones muy brillantes y muy frecuentes son ridículas en el Comediante que no habla, sino que pueden distraer la atención del espectador de aquel que representa; lo que perjudica al curso de la escena, cuyo estudio es el más preciso en semejantes ocasiones. [110] Tampoco se deberá parecer insensible a cuanto se oye decir, sobre todo si el asunto es de naturaleza que pueda interesarnos: mas el Comediante no debe jamás olvidar, que el actor que habla, es aquel que a la sazón domina sobre la escena, y que todos los que le escuchan solo son allí subalternos, por más importante que sea el carácter que representan: sin embargo se ven muchos Comediantes pecar contra este principio, en especial aquellos que representan el bajo cómico. La emulación de parecer graciosos en sumo grado los obliga a ejecutar mientras que callan, movimientos desarreglados [111] frecuentemente, y siempre violentos, cuya extravagancia divierte algunas veces a los espectadores, y desazona a las personas de gusto.

## La unión

El conjunto que se debe encontrar en la recitación de todos aquellos que a un mismo tiempo se hallan sobre la escena, es lo que se llama la unión, cuya arte pide oído delicado, y posesión del teatro: siendo necesario que muchos actores, que ordinariamente tienen cada uno un carácter diferente y cuya situación nunca es la misma; sin embargo conserven en su representación cierta relación, que les impide disonar al oído [112] y a los ojos del espectador: de modo que se les puede comparar a los músicos que cantan un concierto: cada uno articula sonidos diferentes; pero todos juntos forman una misma armonía.

Vea Vmd. aquí, Señora, de que manera el oído conduce a los Comediantes a la expresada unión, de que voy a hablar. Cuando un actor ha finalizado cuanto tenía que decir, aquel que toma la palabra después de él, debe principiar del mismo tono con que el anterior acaba; y si los Comediantes que se hallan en la escena se condujesen con igual destreza, en tal caso fácilmente formarían la unión; [113] porque cada uno finalizando su verso toma el tono de aquel que debe seguir; pero al contrario, si se halla con alguno, que saliendo del tono debido, nos aleja de aquel que naturalmente debemos seguir, nada puede dispensarnos de tomar su tono, por desarreglado que pueda ser; más por grados imperceptibles y rápidos es necesario volver a traer el oído al tono que requiere el asunto; y de consiguiente se debe encontrar en las acciones y movimientos de todos los Comediantes la misma correspondencia que en los tonos de su voz. Una atención muy natural hace la cosa extremadamente fácil: que cada [114] uno examine en qué situación se encuentra frente a frente de los compañeros: si en su papel necesita mostrar superioridad, o respeto: si le conviene mirar con osadía a aquel que habla, o evitar el encuentro de sus ojos: y según la ocurrencia, que los movimientos del uno produzcan los mismos del otro: y que todos se mantengan exactamente en la misma situación que pide la escena. Los Comediantes que se mantienen siempre inmóviles, cuando están en silencio, y que sólo accionan, cuando tienen que hablar; los que de un aire parado sin movimiento echan ojeadas a todos lados, no podrán llegar [115] a la expresada unión: al contrario los referidos cómicos se perjudican por su indolencia. Todos los actores deben concurrir a aumentar el vigor de la expresión de aquel que habla; y cuando en semejante caso ganan terreno en los ojos del espectador, ayudan fuertemente a seducirle.

## La representación teatral

Algunas veces todos actores guardan silencio por algún tiempo, y hacen conocer por sus movimientos lo que pasa en sus interiores, o el objeto que los ocupa, que es lo que se llama acción teatral: método tan abandonado, y tan raras veces practicado, que no tiene más límites [116] que aquellos que debe recibir de la misma cosa. Mientas tanto que se puedan exprimir cosas nuevas, y que no salgan de la situación, se puede hacer durar la acción teatral sin algún escrúpulo. Se puede abandonar su lugar para ir a buscar un actor bien alejado, y trastornar todo el orden con que la escena ha principiado; bien entendido, que todo lo expresado es bueno mientras que el Comediante conserva el calor en aquel momento; mas un instante de frío le vicia todo.



Vea Vmd. aquí, Señora, de donde se origina la representación pantomima, que hasta el presente sólo ha florecido, [117] y que pudiera ser llevada hasta el más alto punto; bien que requiere un estudio infinito. Advertiré solamente a aquel que tuviese ánimo de aplicarse a este ejercicio, que el pantomimo no puede mostrar a los ojos sino situaciones, y no podrá exprimir sino sentimientos. Todo el resto tiene precisión del socorro de las palabras; porque el pantomimo que se halla privado de dicho recurso, no puede exponer, ni contar un hecho, ni describir reflexiones: de modo, que desde el principio al fin no debe caminar sino de situación en situación; por cuya razón se hace semejante género de [118] composición tan difícil.

He aquí las partes más conocidas del arte del teatro bastante definidas; a fin de que una persona de tanto talento como la naturaleza ha dotado a Vmd. Señora, no tenga necesidad de un largo discurso por cuya razón al presente paso a referir a Vmd. aquellas que sólo son percibidas de los Comediantes, y de que los espectadores sienten el efecto sin conocer el arte. Estos son dos puntos muy importantes, sobre los cuales se toman fácilmente falsas ideas. Y se nombran el tiempo y el fuego.

#### El tiempo

El tiempo encierra la precisión [119] del momento en que se debe hablar, y los intervalos que es necesario dejar en su discurso, para dar algún descanso al espectador, para darle lugar de tomar nuevas impresiones, y para separar unos de otros los diferentes sentimientos, con los cuales un papel puede ser sucesivamente completo. Los Comediantes que representan maquinalmente, no observan jamás dichas pausas. Aquellos que sólo son imitadores, las emplean frecuentemente fuera de propósito; y otros al contrario abusan por un uso muy frecuente de lo que da a su representación lo más desagradable de todas las uniformidades; [120] y esta es sin duda la regla que es necesario observar, para no engañarse en caso semejante. Cuando tengáis precisión de contentar al actor que acaba de hablar, examinaréis si lo que tenéis que referirle es de tal naturaleza, que no pueda provenir, sino de un movimiento que su discurso acaba de producir en vuestro espíritu súbitamente y sin preparación. Cuanto más dicho movimiento parezca repentino, tanto más es necesario que vuestra respuesta sea más pausada; porque cuando nos hallamos sorprendidos por un sentimiento imprevisto, nuestra alma se llena de un tropel [121] de ideas, más no puede distinguirlas con igual viveza. Se halla por bastante tiempo embarazada en la elección de aquello que debe determinar. En fin la idea que más nos domina es, aquella que nos arrastra, en cuyo caso todas las demás se desvanecen, y explicamos con fuerza el sentimiento de que estamos poseídos. En semejantes ocasiones es, cuando el tiempo tiene mayor lucimiento; y asimismo tiene el Comediante otras muchas en que debe también emplearle: cuando la respuesta que tenemos que dar no puede ser sino el fruto de un razonamiento: si de improviso determinados [122] por el sentimiento, nos hallamos detenidos por la reflexión, que no nos deja acceder a la primera impresión sino por grados: o cuando por un esfuerzo que hacemos sobre nosotros mismos la superamos enteramente. Procuremos dar el precepto más sensible por el socorro de un ejemplo.

Aquiles en la sexta escena del cuarto acto de *Ifigenía* puede ofrecernos uno de los más sobresalientes. Agamenón acaba de tener con Aquiles discursos tan altivos, que no pudieron dejar de irritar a este joven héroe, y conducirlo a la más violenta cólera; pero dicho joven la reprime [123] tanto, cuanto es posible a un hombre de su carácter; y por lo mismo no contesta con prontitud. Aquiles se detiene un largo rato: en fin habla, y entre tanto que pronuncia los versos

Dad gracias al solo nudo,

que mi cólera refrena...

sus palabras son divididas por intervalos, que expresen el contraste que causaron en Aquiles la cólera y la reflexión. Finalmente la cólera le arrastra; más se engaña frecuentemente en la expresión el actor que arriba a este pasaje. He conocido Comediantes, que después de haber pronunciado en voz baja los [124] dos primeros versos, levantan poco a poco la voz en los sucesivos, y finalizan la cláusula con sonidos muy sobresalientes.

Para desempeñar bien el sentimiento y el carácter, el actor debe representar de un modo totalmente opuesto al que acabo de referir. En un hombre verdaderamente intrépido la excesiva cólera produce una tranquilidad perfecta, y en esta consiste el verdadero carácter del valor. Toma el partido más extremo, sin que ningún asomo de timidez le pueda hacer balancear: entonces se halla a sangre fría, y en esta situación Aquiles debe pronunciar [125] los últimos versos.

Para poder al corazón llegar,  
que queréis herir; este es el camino  
por dó vuestros golpes deberán pisar.

con voz baja, aunque con un aire firme.

Es necesario notar, que por las expresadas palabras propone el combate, y semejante propuesta no se hace con gritos indecentes a un hombre que merece nuestra estimación. La cabezada injuriosa a que regularmente acompañan y siguen las últimas palabras, es por consiguiente lo que se puede ejecutar de más contrario a la nobleza, y a la verosimilitud en semejante situación; [126] y esta es sin duda la representación muda, ridícula, y fuera de su lugar. Aún añadido más, se finaliza una larga escena, el Comediante pretende ser aplaudido; y sin embargo, representando de la manera que acabo de expresar, podrá faltarle el aplauso; porque los espectadores acostumbrados a ver representar de diferente modo, y a dar palmadas, aparentemente son persuadidos de que esto es bueno.

Volvamos al tiempo, y examinemos las demás circunstancias en que las pausas son necesarias. Cuando deseamos que aquel a quien hablamos aplique una gran atención a [127] nuestros discursos; o que solicitamos que sea herido de nuestras razones, y que su espíritu recibe las impresiones del nuestro: debemos separar las diversas ideas que le presentamos por descansos sensibles; por cuyo medio damos a su discurso el tiempo de pesar todas nuestras palabras; y manejamos por nosotros mismos los medios de aumentar la expresión por grados, y de llegar al punto de convencerle. No hablaré de aquellos momentos en que el corazón indeciso no sabe a qué sentimiento entregarse, y pasa sucesivamente a movimientos que no tienen unión entre sí mismos. Todo el mundo [128]

conoce bastante bien, que la salida de semejantes pasajes debe ser dividida por tiempos considerables; y por lo mismo sólo tengo una advertencia que hacer, y esta es la más importante. Si el tiempo que tomamos es muy corto, no hace ninguna impresión: si es demasiado largo, debilita el sentimiento, que es indispensable imprimir en los espectadores, y que necesitamos preciosamente conservar: de modo, que solamente por una sensibilidad fina podemos dar al tiempo una justa extensión. Dejemos al espectador penetrarse de cuanto acabamos de referir, lo que es suficiente para que [129] sea arrastrado de aquel objeto, que intenta seguir; pero no permitamos que tenga el tiempo de perder la ilusión. Y sobre todo, sólo le emplearemos oportunamente recelosos de que el espectador no se acostumbre a ello, y de consiguiente no se haga al fin insensible.

### El fuego

Lo que los Comediantes llaman fuego es precisamente lo opuesto del tiempo. Dicho fuego no es otra cosa que una vivacidad excesiva, una volubilidad en el discurso y una precipitación extraordinaria en las acciones, cuya manera de representar es algunas veces necesaria, y puede [130] mover mucho cuando es oportuna, y ocupa su verdadero lugar. Las situaciones en que una pasión violenta nos agita, son aquellas que frecuentemente dan lugar a lo referido. El buen sentido indica muy claramente las ocasiones en donde convienen; por lo que no es justo entretenerme en describirlas. Pretendo solamente explicar como el fuego se encuentra algunas veces fuera de su lugar, y como se toma algunas veces por verdadero fuego lo que sin duda es un descaro ridículo.

Si nuestro espíritu fuere animado de tal suerte, que no deje algún arbitrio a la [131] reflexión, y no se halla dueño de sí mismo, es necesario hablar con prontitud, y moverse con vivacidad, no dar a los demás tiempo para contestarnos, y de consiguiente no conservar algún orden en las acciones. Creo muy bien, Señora, que Vmd. penetrará cuanta diferencia hay entre lo que nombro fuego, y lo que debe llamarse expresión viva y fuerte; porque a excepción de las ocasiones que acabo de referir, es constante que por el socorro del tiempo, se exprimen con más vigor: de dicho fuego, que bien empleado produce excelentes efectos, se origina un defecto, [132] que hace muchos años corre con aplauso. Este es el uso inmoderado de las tiramiras de palabras. Cuando un cómico tiene que representar unos versos largos, se persuade ser una cosa admirable el pronunciarlos muy apriesa, y en procurar por la volubilidad de su lengua, deslumbrar al espectador, que frecuentemente se halla alucinado con semejante procedimiento; por cuya razón pocas veces he aprobado este método. Si un largo pasaje está lleno de cosas dignas de atención, damos a todos aquellos que nos escuchan el tiempo de percibirle todo, y de todo sentirlo; pero si este [133] sólo encierra palabras amontonadas sin pensamientos, suplicaremos al autor que las reduzca. Esto no obstante no soy de dictamen, que la verbosidad continuada sea absolutamente desterrada del teatro. Hay ocasiones en donde pueden venir bien, mas estas son extremadamente raras; y muchos versos que se precipitan del género referido, si fuesen representados con más lentitud, parecerían muy superiores a los oídos del espectador delicado, que quiere percibir cuanto oye. Los Comediantes novicios tienen algunas veces mucho fuego, cuyo método los hace fríos. Quieren dar expresión, y la [134] falta de uso les obliga a tomar la vehemencia y la precipitación por la fuerza.

### La elección

Mi padre en su Poema Italiano sobre el arte de representar, dice, que aquel que quiere desempeñar bien la Comedia, debe ceñirse a la especie de papel, que es propio de su talento; y sobre todo de su figura y de su voz, cuyo principio es muy juicioso para que de él pueda separarme; porque jamás me atreveré a asegurar, que todo Comediante debe tener una bella persona, y una voz agradable; pues esto puede ser necesario para aquellos que representan lo trágico y [135] el alto cómico; mas nada es más contrario a la razón que semejante pensamiento, si se miran todos los demás papeles de la Comedia para representar la Nicolle en el plebeyo gentilhombre, la Martine en las mujeres sabias, y otras mil sin contradicción: la figura de una paisana grosera es muy preferible al talle de una ninfa; y de consiguiente una voz áspera es más propia que una más dulce; y lo mismo sucede en los papeles de viejas, de paisanos, de viejos ridículos, y aun de criados. El Comediante, que en los expresados papeles tenga un talle fino y delicado, una voz meliflua, [136] y una fisonomía noble, desmentirá a cada paso la verosimilitud, y lo placentero de su personaje. En una palabra, Mr. Guillaume debe tener la figura tosca, Thomas Diaphoras necesita mostrar un aire tonto, y estos ciertamente que no son allí rasgos de hermosura.

### La práctica

Después de haber recorrido los diferentes puntos que encierra la teoría del teatro, me resta aún, Señora, manifestar a Vmd. los medios de arribar poco a poco a práctica. Es preciso en semejantes casos caminar con pasos medidos, y muchos actores se hallan muy atrasados, por haber intentado [137] desde el principio ir muy apriesa. El arte de decir bien es el principal en el teatro. El arte de expresarlo todo es el punto de perfección. Fundado en dicho principio, cuando he tenido precisión de dar a alguno consejos sobre el estudio de dicho arte, he puesto en uso este método: el que parecerá largo a los impacientes, mas no creo que haya otro más exacto, ni de más utilidad.

### La sala

Es necesario desde luego acostumbrarse a leer un pasaje del modo que corresponde, cuando un sujeto se halla en una sala en medio de algunos amigos, cuyo talento [138] de leer bien no es común: y he aquí lo que le caracteriza, y se reduce a reflexionar que Vmd. lee cuando está sola, y asimismo por acreditar a los demás que Vmd. lee delante de ellos. El razonamiento y la reflexión deben ser las partes dominantes en una lectura hecha en particular. La emoción apenas debe tener parte aun en los lances los más vivos; siendo necesario demostrarlos bastante para que se puedan percibir; pero jamás hasta llegar a la fuerte expresión, que de cerca y en el silencio se hace siempre dura, y frecuentemente

ridícula. La expresada manera de leer acostumbra la voz a sostenerse [139] con igualdad en los intervalos poco distantes de unos a otros.

#### La academia

Es indispensable pasar desde el referido método a un tono un poco más circunstanciado. Se trata de leer el mismo pedazo, del modo que corresponde en una junta pública de la academia francesa: el tono de una lectura de esta especie no debe aún salir de razonamiento, y no debe exceder al precedente sino únicamente en un modo visible de hacer percibir la elegancia del estilo, el buen orden de la frase, y la elección dichosa de los términos. La voz necesita ser más sonora, porque se supone debe [140] extenderse en una gran sala, y delante de un número mayor de oyentes; y la pronunciación en semejante caso necesita conservar la más grande suavidad, y la más perfecta exactitud.

#### El tribunal

Ya nos hallamos en estado de arribar al tono del tribunal, y aquí es en donde la expresión principia a tomar una cierta fuerza; más sin embargo debe ser moderada. El abogado ocupa de todos modos delante de los jueces el lugar de su cliente, y habla a personas respetables, que van a decidir de su suerte. La persuasión es su objeto principal, y la ternura es el camino más [141] seguro; por cuya razón debe declamar con fuerza, mas no con orgullo, y necesita en la relación tener gran cuidado de interesar en sus pinturas; pero no debe enternecerse sino en cualidad de hombre, y nunca como parte; por lo que su expresión es de hecho noble, y fuera de sospecha. De que nace, que aquel que se ejercita en el tono del tribunal, se acostumbra a decir de una manera insinuante.

#### El púlpito

El púlpito se eleva mucho más: este trae consigo el tono superior y dominante. El orador sagrado en el momento que habla, se encuentra en una posición que le hace [142] infinitamente superior a todos los que le escuchan. Trata las materias más respetables, y debe sin cesar inspirar el respeto que se merecen. Si da un consejo, es como maestro: si se enternece, es solamente de piedad, cuya manera de hablar lleva a la grandeza, y conduce a la majestad, caminando hasta la más grande fuerza, y en este género todo le conviene hasta el entusiasmo.

#### El teatro

La escena reúne todos estos tonos diferentes, a que se junta alguna cosa de más, que es la expresión de su propio sentimiento. El lector no ha compuesto la obra que lee, [143] el académico no es el preceptor de aquellos que le oyen. El abogado no tiene realmente el pleito, el orador sagrado no es sino un hombre; pero el Comediante es la persona misma en cualquiera situación. Todo cuanto expresa debe parecer la obra repentina de su alma; de que se infiere, que siguiendo el orden que acabo de prescribir en el estudio del teatro, que el Comediante llegará a hacerse capaz de expresar todo en cualquiera situación que pudiese hallarse.

Finalmente me persuadiría haberlo todo referido, si fuese posible que un hombre supiese perfectamente su oficio [144] para poder comprenderlo todo; pero no me lisonjeo de haber llegado a este punto. Todo el arte del teatro consiste en un muy pequeño número de principios. Es necesario siempre imitar la naturaleza. La afectación es el mayor de todos los defectos. Por más que este sea el más común, únicamente el gusto nos puede contener en los estrechos límites de la verosimilitud: de modo que cuanto he escrito hasta el presente, se reduce a dar a Vmd. los medios de distinguir bien los expresados límites: el talento de Vmd. Señora, puede sólo formar lo restante.

FIN

---

**[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)**

Súmesese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.

