

nombrara un visitador. Velasco dió esta comision al Lic. Herber del Corral, ordenándole, como prevenia el soberano, que la visita no se estendiera á mas de ciento veinte dias y las demandas públicas desesenta. Para gobernador nombró Velasco, facultado tambien como lo estaba, á Gomez Perez de las Mariñas, quien se hallaba en esta época en Xochimilco á donde se le hizo saber el nombramiento recaido en su persona, notificándole al mismo tiempo que debía reconocer por superior inmediato al virey de la Nueva-España en el gobierno político y económico, y en lo judicial, así él como las justicias debian reconocer á la real audiencia de la dicha Nueva-España. De esta cédula se mandó hacer publicacion en Filipinas, en los mismos términos en que se hubo notificado al gobernador, á quien se le previno ademas, que hiciera cuanto antes su viaje para el lugar de su destino.

1593.—Aunque es cierto que en el gobierno de D. Lorenzo Suarez de Mendoza, fué erigido en México el tribunal del consulado, su organizacion con todo aun no fué hecha sino en quinientos noventa y tres en que se efectuó.

Velasco, ansiando siempre por el bien de México, solícito de hacerla las mejoras posibles y para procurar un lugar de recreo y distraccion á sus habitantes, formó el hermoso y sorprendente paseo, que mejorado ha llegado á nuestros tiempos, de la Alameda, „que por una semejanza,” dice Cavo, „de laberinto que forman los álamos, llaman alameda, en cuyo centro puso (Velasco) una hermosa fuente.” En tiempo de Torquemada y de Vetancourt, segun sus relaciones, tenia cuatro fuentes y cuatro puertas, hoy le conocemos cuatro puertas grandes de hierro en los ángulos, y á los lados de cada una de estas, dos chicuelas que dan entrada á la gente de á pié, y otras dos grandes tambien y de madera como las chicas á los dos costados que miran al norte y al sur, frente á S. Juan de Dios aquella, y esta frente á la calle del Calvario. Tiene en la actualidad siete fuentes, cuyas tasas son en extremo sencillas y de buen gusto, y la fuente principal que se halla en el centro del paseo, es superior á las demas, y no tiene como ellas un solo surtidor, sino muchos; en los dias nacionales y aun sin serlo en algunos festivos puramente de festividad religiosa, se les ponen á los surtidores algunas figuritas para formar variados y graciosos juegos hidráulicos.

1594.—Angustiado Felipe II por las guerras con que se veía amagado, y destituido de numerario para sostenerlas, recurrió al malha-

do cuanto ruinosísimo arbitrio de préstamo forzoso, y con este intento previno por una real cédula á Velasco que impusiera á los indios, sobre los tributos que ya tenian, otro de cuatro reales que diera cada uno por via de empréstito á su magestad que se hacia responsable al pago: Velasco ejeculó esta disposicion, y juzgando oportuno que se estendiera la cria de aves de Europa en México, determinó que no diesen los indios un peso, sino siete reales y una gallina, que entónces se apreciaba en un real. Esta medida ya se nota que fué dictada con miras muy sanas, pero inmediatamente se abusó de ella en términos de no llenar el objeto que se proponia su autor. Luego que se consideró que habian de ser buscadas por muchos las gallinas, empezaron á encarecerlas sin que los indios se curasen de tenerlas y criarlas por si mismos; subidas al duplo ó triplo de su valor, resultaban los tributarios gravados en dos ó tres reales mas de como lo estaban antes. Para que se espendieran sin que fueran revendidas á los mismos que las llevaban, y que por otra parte realizara la hacienda pública, ordenó Velasco que se repartieran entre las comunidades religiosas y otras corporaciones y aun personas particulares que no hubieran de hacer tráfico con ellas. No se pudieron por esto cortar los abusos; se refiere de un oidor que tomando ochocientas gallinas, se reservaba doscientas para el consumo de su casa y las restantes por medio de tercera persona las revendia á tres reales, de suerte que sacaba un doscientos por ciento, con lo que tenia asegurada una rentita regular. Gravados en tal disposicion los infelices indios, se dirigieron al virey muchas y muy repetidas ocasiones para que revocara tal providencia, pero inutilmente: con el mismo fin elevaron una representacion celosos eclesiásticos del orden de S. Francisco, uno de ellos el historiador, que era provincial, Torquemada, y sobre la cual se formó un espediente que en apelacion se llevó á la audiencia sin obtenerse resultado favorable.

En este año, del monasterio de la Concepcion, primero que se fundó en México, salieron religiosas á fundar el de la Encarnacion con el mismo hábito.

1595.—Para dar mas estension á la Nueva-España, su virey ordenó colonizar el reino de Quivira, que en atencion á la gran fama que sus riquezas le habian adquirido, se le llamó Nuevo-México. Por gefe de la colonia fué nombrado Juan de Oñate, á quien el virey concedió las mismas exenciones que con igual moti-

no habia concedido á Francisco Urdiñola; y para llevar á cabo la empresa, de las cajas reales le dió diez mil pesos, seis en calidad de préstamo, y cuatro para los gastos que tuvieran que hacerse. En esto entendia el virey, y aun no firmaba las condiciones ni estendia los despachos, cuando llegó su sucesor, si bien algunos asientan que la espedicion en efecto se suspendió pero que ambos vireyes firmaron

los convenios: sea como fuere, Zúñiga pasó algun tiempo los reformó. Velasco, nombrado virey del Perú, sale al encuentro de Zúñiga acompañado de los cabildos eclesiástico y secular y de algunas otras autoridades y personas particulares. Sensible le fué su partida y algunas lágrimas derramó en el camino por su patria como él consideraba á México.

CARLOS M. SAAVEDRA.

NOTICIAS SOBRE EL ARTE DE EJECUTAR LAS TRAGEDIAS

POR

D. CARLOS LATORRE. ⁽¹⁾

La palabra declamacion no es la mas conveniente para significar el arte de cómico; parece que esplica mejor cualquiera otra cosa que la dicion natural: á esta palabra va unida la idea de cierto convenio, que sin duda tiene su origen desde el tiempo en que la tragedia se cantaba, y esto ha bastado para dar una direccion falsa al estudio de los jóvenes.

En efecto, declamar es hablar con énfasis; luego el arte de la declamacion es el arte de hablar como no se habla. Ademas, parece muy singular emplear, para designar un arte, una palabra de la cual nos servimos para hacer su critica; pero al mismo tiempo seria difícil sustituir otra mas conveniente. Los franceses dicen: „jugar la (escena) tragedia;” pero esto da mas bien la idea de una diversion que de un arte; decir la tragedia me parece una locucion fria que esplica tan solo la decision, sin la accion, „ejecuta la tragedia” es preferible. La razon que tengo para esta preferencia es, que considero al actor tan estrechamente unido al autor, que colocándose el primero en lugar del personaje que representa, debe completar el pensamiento del segundo, de quien es intérprete.

En el arte de declamacion, (digo declama-

cion, porque es preciso servirse de una palabra) no hay maestros. Larive, Lekain, Talma y otros maestros, buenos actores, aunque no tan célebres, no los han tenido: ellos mismos fueron sus verdaderos maestros. Si el joven que se dedica á este arte tan difícil, no se conoce con las facultades necesarias para pintar las pasiones y los caractéres, todos los consejos del mundo no se las podrán dar: el genio no se aprende. La facultad de crear, nace con uno mismo; pero si el discípulo la posee, los consejos de personas de gusto podrán guiarle entónces; y como en el arte de decir los versos hay una parte hasta cierto punto mecánica, y algunas reglas que observar, las lecciones de un actor de juicio iniciando al joven de genio en los secretos de su propia esperiencia, podrán evitarle muchos errores, mucho estudio y mucho tiempo.

El conocimiento de la historia es indispensable al actor trágico: por él se familiarizará con los héroes que tiene que retratar en la escena, conocerá los trages que usaban, sus ademanes, sus gestos y todo lo que puede contribuir al complemento de la ilusion. El actor destinado solo á la ejecucion de papeles de una esfera inferior (cómicos) no necesita conocimientos tan exactos, porque sus modelos los encuentra en la sociedad que frecuenta todos los dias, y en cuya linea se halla; es decir, que este tiene ejemplos vivos, cuando el otro los tiene que buscar en crónicas y libros de cuya esactitud

[1] Publicamos este artículo del Sr. Latorre, por la importancia de su objeto, y seria muy útil que nuestros cómicos se curasen de leerlo por lo ménos, que aprovecharia mucho al público.

se puede muchas veces desconfiar. Y en efecto, ¿quién puede asegurar que un joven sin los conocimientos previos que este arte reclama, no considere á Aquiles, César, Pelayo, Pizarro, abrumados de banderas, condecoraciones y bordados? Aquiles y Pelayo fueron valientes guerreros; valientes guerreros existen en nuestros días: retratándolos copiaré á los anteriores: esta podría muy bien ser la reflexion de los jóvenes de que se trata, como ha sido hasta hace muy poco tiempo la de muchos actores que han merecido celebridad hasta en nuestros días. Evitemos, pues, en cuanto posible sea, semejantes absurdos. Trabajo ha costado en nuestro teatro de Madrid desterrar abusos y rancias costumbres, tan arraigadas como los cimientos del edificio; pero cierto es que desde el año de 1826 se verificaron ciertas reformas con mucho gusto del público y, doloroso es confesarlo, con mucha oposicion por parte de los actores.

La naturalidad en la diction, ademanes y gesto, está muy recomendada; pero no la naturalidad del actor N., sino la del personaje que representa. El actor debe siempre ceñirse al papel y nunca el papel al actor. La naturaleza debe ser el modelo que se proponga imitar siempre el actor, y por consiguiente el objeto constante de sus estudios. Los brillantes colores de la poesia sirven tan solo para dar mas grandeza y magestad á la hermosura de la naturaleza. Sabido es que en la sociedad los seres poseidos de grandes pasiones, sobrecargados de dolores, ó violentamente agitados por grandes intereses políticos, usan, es cierto, un lenguaje mas elevado, mas ideal; pero este lenguaje es asimismo el de la naturaleza. Es, pues, esta naturaleza noble, animada, engrandecida, pero sencilla al mismo tiempo, el objeto único y constante del estudio del actor; porque es evidente que las expresiones mas sublimes son tambien las mas sencillas.

Muchos creen que la tragedia no es natural que es un género exagerado; esta idea se ha repetido sin reflexion, se ha propagado y se ha concluido por establecerse como una verdad. Los que ocupados de otros cuidados no han hecho un estudio profundo de las pasiones, juzgan tan lijeramente; y ademas, los autores y actores medianos, que no han concedido á su arte todo el estudio necesario, no han contribuido poco á mantener este error; y ciertamente ni el modo de escribir de los unos, ni el modo de ejecutar las obras dramáticas de los otros ha sido muy á propósito para desvanecer tan falsa idea. Examínese, pues, la mayor parte de los personajes políticos ó apasionados de

nuestros grandes poetas: examínese el Edipo de D. Francisco Martínez de la Rosa, y se verá que en sus mejores escenas el lenguaje mas sencillo y natural es la expresion engrandecida, pero exacta, de la naturaleza misma, y que si el adorno de la poesia, el mismo Edipo no hubiera hablado de otra manera.

Lo mismo sucede con los actores que conservan en nuestra memoria un buen recuerdo. Tan solo por la fiel imitacion de la verdad han conseguido excitar en el ánimo de esta nacion ilustrada una veneracion merecida. De suerte que las obras buenas de nuestros autores, y el talento de nuestros buenos actores, aunque pocos, bastan para probar de una manera incontrastable, que la tragedia no está tan lejos de la naturaleza, como se piensa, y que tan solo las medianias han podido dar algun peso á la opinion contraria. La verdad en todos los artes, y principalmente en este, es lo mas mas difícil de conseguir. Un hábil escultor encuentra en un trozo de mármol una hermosa estatua; pero esta facultad no está concedida á todos los escultores: lo mismo sucede á los artistas dramáticos: pocos son los que han pintado exactamente la verdad, muchos los que han quedado en el rango de medianias, y por lo tanto estos últimos, en mayor número, han hecho ley y establecido con el tiempo como solo modelo las falsas imitaciones de su debilidad. Nunca me cansaré de repetirlo: la verdad no es mas que una, y para probarlo me atreveré á hacer una reflexion: un duque y un zapatero, tan opuestos en su lenguaje, se servirán muy á menudo, en las grandes agitaciones de la alma, de las mismas palabras; el uno olvida sus maneras sociales; el otro deja sus formas vulgares; el uno desciende á la naturaleza; el otro sube á ella; los dos se despojan del artificio que los cubre, viniendo á ser tan solo y verdaderamente hombres. Los acentos del uno y del otro serán los mismos en el exceso de las mismas pasiones ó dolores.

Supongamos á una madre clavando sus miradas en la cuna vacía de un hijo querido que acaba de perder: sus facciones tendrán el sello de la estupidez; algunas lágrimas surcarán sus mejillas; de cuando en cuando algun grito desgarrador, algun suspiro convulsivo saldrá de su boca: en estas señales se conoce á la desgraciada madre, ya sea una duquesa, ó ya una muger del pueblo, francesa ó española; porque la verdad y la naturaleza es una.

Supongamos igualmente á un hombre del pueblo y á un hombre de alto rango, los dos poseidos de un violento acceso de zelos ó de

venganza; estos dos hombres tan distintos por sus costumbres, serán iguales por su frenesí. En su furor ofrecerán la misma expresion; sus miradas, sus facciones, sus gestos, sus actitudes, sus movimientos tomarán igualmente un carácter terrible, grande, solemne, digno del pincel de un pintor y del estudio de un actor; y tal vez el delirio de la pasion inspirará á uno y á otro una de aquellas palabras sublimes dignas de ser escogidas por un poeta.

Los grandes movimientos del alma elevan al hombre á una naturaleza ideal, cualquiera que sea la clase en que la suerte le haya colocado y el país en que el cielo le haya hecho nacer.

No por eso deben buscarse los modelos de esta naturaleza en las clases humildes de la sociedad, porque es seguro que ni el pintor, el poeta y el actor elegirán para pintar la cólera de Aquiles, al manolo pellizcando sus labios agitados por una risa sardónica y convulsiva, murmurando entre dientes, afectando una tranquilidad engañadora, el por vida de... preferirán modelos mas nobles y elevados, tratando de prestar á las ficciones de la escena, la perfeccion en cierto modo de la realidad.

Para conseguir este objeto, es necesario que el actor haya recibido de la naturaleza una extraordinaria sensibilidad y una profunda inteligencia. Porque, en efecto, la impresion que los actores producen en la escena, no es sino el resultado de la union de estas dos facultades esenciales. Segun mi opinion, la sensibilidad no es tan solo esta facultad que tiene el actor de conmoverse fácilmente, de agitarse hasta el punto de dar á sus facciones, y sobre todo, á su voz, la expresion y el acento del dolor que despertan la simpatía del corazón, y provocan las lágrimas de los que lo escuchan: entiendo ademas el efecto que produce, y tiene su origen en la imaginacion; pero no en una imaginacion que consista en recordar objetos que se parecen á los presentes; no, esto es tan solo memoria: quiero una imaginacion creadora, activa, poderosa, que renna en un solo objeto ficticio las cualidades de nuestros objetos reales: una imaginacion que asocie el actor á las inspiraciones del poeta; que le transporte á los tiempos que pasaron; que le haga asistir á la vida de personajes históricos, ó á la de seres apasionados creados por el genio; que le muestre como por magia su fisonomia, su estatura heroica, su lenguaje, sus costumbres, todos los matices de su carácter, todos los movimientos de su alma, y hasta sus singularidades. Llamo tambien sensibilidad esta facultad de exaltacion que agita al actor, que se apodera de sus senti-

dos, conmueve hasta su alma, y le coloca en las situaciones mas trágicas, en las posiciones mas terribles, como si fueran las suyas propias.

La inteligencia sigue á la sensibilidad, y obra despues; juzga las impresiones que la sensibilidad nos causa; las escoge, las ordena y las somete á su cálculo. Si la sensibilidad suministra los objetos, la inteligencia los pone en obra. Nos ayuda á dirigir el empleo de nuestras fuerzas físicas é intelectuales; á juzgar la semejanza y union que existe entre las palabras del poeta y la situacion ó el carácter de los personajes; á añadir á veces los matices que les faltan, ó que los versos no han podido explicar, y á completar por fin su expresion con el gesto y la fisonomia.

El actor capaz de lo que acabamos de decir, ha debido recibir de la naturaleza una organizacion particular, pues la sensibilidad, esta propiedad de nuestro ser, todos la poseemos en mayor ó menor grado de intensidad. Pero en el hombre destinado á pintar las pasiones en sus mayores excesos, á reproducir todas sus violencias, y patentizar todo su delirio, esta sensibilidad debe tener una fuerza mucho mas energética, y como todas nuestras emociones tienen una relacion tan íntima con nuestros nervios, es necesario que el sistema nervioso del actor sea tan movable y fácil de impresionarse, que se conmueva á las inspiraciones del poeta, tan facilmente como el arpa cuando el viento la acaricia. De otro modo sucederá lo que en varias ocasiones se ha visto. Muchos jóvenes en sus primeras representaciones han tenido un éxito brillante, en cierto modo merecido, y sin embargo, no han correspondido despues á las esperanzas que hicieron concebir en el principio de su carrera. Esto puede consistir en que la emocion insuperable de su primera representacion al público, puso sus nervios en un estado de susceptibilidad y agitacion muy á propósito, para colocarle fácilmente en la situacion mas apasionada; pero despues, familiarizados con el público, y libres ya de aquella emocion penosa, pero saludable, quedaron en el rango de las medianias.

Vemos á menudo personas que tienen que recurrir á bebidas espirituosas para adquirir el grado de valor que necesitan para concluir tal ó cual accion. Esto consiste en que su naturaleza, tímida ó perezosa, estimulada por este medio, adquiere una exaltacion falsa que puede suplir por algunos momentos á la verdadera exaltacion del alma. ¿No vemos todos los días, aun entre los convidados mas sóbrios y frugales, mas locuacidad y viveza despues del

festinó que han asistido, que antes de darle principio? Convengamos, pues, entonces, que esto consiste en la conmoción nerviosa, producida por los placeres de la mesa. Por lo tanto, si el actor no está dotado de una sensibilidad, á lo ménos igual á la de sus mas sensibles oyentes, nunca podrá conmoverlos sino débilmente: por el exceso de esta cualidad conseguirá producir profundas impresiones, y agitar el alma mas fria. ¿La fuerza que suspende no debe ser mayor que la que se pretende elevar? Entonces esta facultad en el actor debe ser, no mayor ni mas fuerte que en el poeta que ha concebido los movimientos del alma, y reproducidos en el teatro; pero si mas viva, mas rápida y mas poderosa en sus órganos. El poeta y el pintor pueden esperar para escribir ó pintar el momento de la inspiración; pero el actor la debe tener á su mando y voluntad, para que sea mas pronta y viva, y entonces la sensibilidad tiene que ser superabundante. Además, es preciso que su inteligencia esté siempre en vela, obrando de concierto con la sensibilidad, para coordinar los movimientos y los efectos, pues no puede borrar como el pintor ó el poeta lo que una vez haya hecho.

Sin la sensibilidad y la inteligencia no hay actor: de la naturaleza ha de recibir sus principales dotes, como la figura, la voz, la sensibilidad, el juicio y la pureza; y el estudio de los maestros, la práctica del teatro, el trabajo y la reflexión pueden perfeccionar los dichos dotes.

De dos personas destinadas al teatro, una dotada de la sensibilidad que queda definida arriba, y la otra de una profunda inteligencia, preferiré sin duda la primera. Cometerá errores, pero su sensibilidad le inspirará aquellos movimientos sublimes que conmueven al espectador y llenan su corazón de éxtasis y arrobamiento; mientras que la inteligencia hará á la otra friamente prudente y metódica. La primera sobrepasará nuestra idea; la segunda no hará mas que contemplarla: el actor inspirado conmoverá nuestra alma: el actor inteligente no satisfará mas que nuestro talento, dejándole bastante imperio para juzgarle; mientras que el otro, asociándonos á las emociones que ha sentido, no nos deja siquiera esa facultad: sus inspiraciones suplirán á la inteligencia, pero las combinaciones no suplirán nunca, sino débilmente, á los efectos de la inspiración. El actor que posea estas dos cualidades, será perfecto. En sus estudios ensayará su alma en el sentimiento de las emociones, su voz en los acentos propios de la situación que tiene que pintar. Va al teatro no solo á ejecutar estos

ensayos, sino á entregarse á todos los impetus espontáneos que su sensibilidad le sugiere.

Entonces, para que sus inspiraciones no se pierdan, recurre á su memoria, recuerda sus entonaciones, los acentos de su voz, la expresión de su fisonomía, el grado de abandono á que se ha entregado, en fin, todo lo que en un momento de exaltación ha podido contribuir á producir el efecto. Su inteligencia luego somete á su revisión todos estos medios, los analiza, los fija en su memoria y los conserva para reproducirlos en las siguientes representaciones. Tan fugitivas son estas impresiones, que convendría á menudo repetir, al volver al bastidor, la escena que se acaba de ejecutar, mas bien que la que sigue. Con este método de trabajo la inteligencia reúne y puede conservar todo lo que la sublimidad ha inspirado al actor, y solo así podrá este al cabo de mucho tiempo, (porque se necesita mucho) ofrecer al público obras, con corta diferencia, perfectamente ejecutadas en todas sus partes. Este ha sido el camino seguido por los grandes actores, y este deberá ser el que sigan los jóvenes que se dedican al teatro.

La sensibilidad y la inteligencia son, pues, las dos principales facultades necesarias al actor. Necesita, además de la memoria, que es su indispensable instrumento, una figura y unas facciones adecuadas á los papeles que está destinado á representar: necesita una voz fuerte y poderosa, pero de fácil modulación. Escuso decir que una buena educación, el convencimiento de las costumbres de los pueblos, el carácter particular de los personajes históricos y el dibujo pueden ayudar y fortificar los dones de la naturaleza.

Queda dicho mas arriba, que el actor que se dedica á la comedia, tendrá menores estudios que hacer. Sin tratar de probar cual es mas difícil de ejecutar, si la tragedia ó la comedia, diré, que para llegar á la perfección en el uno ó en el otro género, se necesita poseer las mismas facultades morales y físicas; solo que en el actor trágico deben ser mas poderosas. La sensibilidad y la exaltación en el actor cómico, no necesitan la misma energía, porque la imaginación tiene ménos que trabajar, porque los objetos que representa, los ve todos los días, porque participa de algun modo de la vida de los originales que retrata, y porque, con corta diferencia, sus facciones están reducidas á pintar caprichos ó ridiculeces; pasiones tomadas en una esfera, que es tal vez la misma del actor, y por consiguiente mas moderadas, que las que pertenecen al dominio de la tragedia.

Es, digámoslo así, la propia naturaleza del actor que habla y obra en sus imitaciones, mientras que el actor trágico necesita salir del círculo en que vive para elevarse á la altura en que el genio del poeta ha colocado y revestido con formas ideales los seres concebidos en su idea, ó que la historia le suministra engrandecidos ya por ella, y por la larga distancia del tiempo. Necesita, pues, conservar á estos seres ó personajes en sus grados y proporciones, pero al mismo tiempo someter su lenguaje elevado á un acento natural, á una expresión sencilla y verdadera, y esta unión de nobleza sin hinchazón, de verdad sin trivialidad, es el mas peligroso escollo del actor trágico.

Se me dirá que un actor trágico tiene mas libertad y latitud en la elección de medios para ofrecer al juicio del público caracteres cuyo tipo no existe en la sociedad, mientras que el público puede juzgar fácilmente si la copia que el actor cómico le presenta, es conforme al original que á menudo tiene á su vista: responderé que en todo tiempo ha habido pasiones; la sociedad puede debilitar su energía, mas no por eso dejar de existir en el alma, y cada espectador puede juzgar muy bien por sí mismo. La parte ilustrada del público es la que forma la opinión, y hace la representación del actor; y como á esta parte ilustrada le es familiar la historia, puede juzgar con acierto si es fiel la imitación de los caracteres históricos que el actor le presenta. La movilidad en las pasiones, la expresión de la fisonomía debe ser mas visible y pronunciada, la voz mas llena, mas sonora, mas acentuada en el actor trágico, que necesita emplear combinaciones, y una fuerza mas que comun para ejecutar los papeles en que el autor ha reunido, en un círculo estrecho, en el espacio de dos horas, todos los movimientos, todas las sensaciones que pueden agitar á un ser apasionado en el largo trecho de su vida. No por esto diré que no son necesarias las mismas cualidades, aunque de un orden inferior, al actor trágico, como al actor cómico, y que el uno y el otro deben iniciarse en los misterios de la pasión, en sus inclinaciones, debilidades y caprichos. Pero cierto es que cuantos actores cómicos han intentado calzarse el coturno y subir á la altura de la tragedia, han sufrido un triste desengaño: mientras que el actor trágico, que ha querido descender y ensayarse en la comedia, ha añadido siempre una hoja de laurel á su corona.

Considerando cuantas cualidades debe tener el actor trágico, cuantos dones debe recibir de

la naturaleza, no podemos extrañar la escasez de buenos actores. De los que se dediquen á esta larga y espinosa carrera, uno tiene talento, y su alma es de hielo; el que tiene sensibilidad no tiene inteligencia; el que posee estas dos cualidades, es en grado tan débil, que es como si no las poseyera; ó las vicia y adultera por la perniciosa manía de imitar á algun actor contemporáneo, que, muchas veces sin razón, oye aplaudir en el teatro. Digo perniciosa manía, porque este defecto de imitación es muy difícil de corregir despues, porque tal movimiento, tal gesto ó tal mirada natural en un actor, es falso y malo en otro; por esto Shakespeare en el tercer acto de su Hamlet, le hace decir entre los consejos que da á los actores que han venido á su palacio á distraerle: „No lo olvideis nunca; observar y copiar á la naturaleza es vuestro único deber; el arte no es mas que su espejo. Llenareis de alegría á un patio necio, ultrajando la verdad; este triunfo es muy fácil; pero afligireis al hombre juicioso, cuya aprobación es preferible á la de un patio entero. Me acuerdo haber visto algunos actores aplaudidos con entusiasmo, y ni en su porte, ni en su voz, ni en su gesto tenían nada de un cristiano, de un pagano ni de un hombre. Al verlos en el teatro agitarse y rugir descabelladamente, no los podia creer formados por la naturaleza; me parecían mas bien la obra de un torpe aprendiz; tan mal imitaban al hombre.“ En este defecto incurrirá el jóven actor que tenga, vuelvo á repetirlo, tan perniciosa manía. Se asocia á las inspiraciones de otro, su expresión será débil, incierta, sin color: hablará alto, bajo, con viveza y con lentitud; tan pronto de un modo como de otro, y siempre á la ventura; su voz aunque sonora, quedará seca y árida, sin expresión para pintar las pasiones, porque el corazón no las ha sentido, y solo obra por imitación; llorará y no hará llorar; se conmoverá y no conmoverá á nadie.

El actor tiene que consagrar un gran cuidado al conocimiento de su voz, debe estudiarla como un instrumento, domar su dureza, ó enriquecerla con los acentos de la pasión, y hacerla obediente y pronta á las mas delicadas inflexiones del sentimiento. Conocer sus cualidades y sus defectos, pasar ligeramente sobre sus cuerdas ingratas, y hacer solo vibrar las armoniosas; porque tal es el poder de una voz sensible concedida por la naturaleza, ó adquirida por el arte, que puede conmover hasta los extranjeros que no comprenden el idioma.

La juventud cree á menudo salvar las dificultades del arte, entregándose á movimientos vio-

lentos y esfuerzos con la voz; pero tengan presente que la monotonía en el uso de la fuerza de la voz es insoportable, que es necesario hablar la tragedia y no gritarla; que una explosión continua causa sin conmover; que el empleo de esta explosión debe ser raro é inesperado, y que de otro modo lo que se consiga será fastidiar al espectador, con los continuos gritos del actor; que se olvidará al personaje y á sus desgracias, para acordarse tan solo del cansancio del artista: por lo tanto es preciso ocultar siempre al público el último término de los esfuerzos del actor, aparentando hasta en las escenas mas violentas todo el poder de sus facultades. Cuidará de que la respiración no sea muy fuerte ni prolongada, porque el tomar aliento es una especie de descanso, una suspensión, que, aunque ligera, enfria el movimiento y destruye necesariamente su efecto, porque parece que el alma participa de esta suspensión ó descanso. Para evitar esto, para evitar sobre todo cierto quegido, cierto estertor insufrible que algunos actores tienen en el teatro, la experiencia ha suministrado un medio que debe practicarse; el actor debe tomar respiración antes que su pulmon esté enteramente vacío, y que la necesidad ó el cansancio le obliguen á aspirar una gran cantidad de aire á la vez. Es preciso que aspire poco y á menudo, y sobre todo, antes que se agote. Una ligera respiración basta si es frecuente: pero en este caso cuide mucho el que no sea notada, porque si no, los versos parecerán cortados, la dicción será falsa, penosa é incoherente. Delante de las vocales y principalmente de la *a*, de la *o* y de la *e*, es cuando se puede ocultar al espectador el artificio. Confieso que se necesita mucha costumbre y ejercicio para familiarizarse con esta operación mecánica. Además, la frecuencia de estas respiraciones depende de la mayor ó menor fuerza de cada individuo.

Los actores que no han sabido emplear este medio, para conservar su voz en un grado de fuerza suficiente, han recurrido á otro que les ha hecho caer en un lazo mas peligroso: han querido suplir con el acento del llanto y con una aparente opresión del corazón, que parece justificar hasta cierto punto las frecuentes y fuertes respiraciones, la falta que de otro modo no podían corregir, sin reparar que por este procedimiento prestaban á su dicción un tono plañidor, un acento llorón, que á menudo destruye la intención del poeta, y que acaba por ser insufrible. Las lágrimas no deben prodigarse porque su efecto se destruye: empleándolas con economía y juicio, conmueven, te-

niendo cuidado de servirse en este caso de las cuerdas medias de la voz, y nunca de las altas, porque el llanto, elevando la voz deja de enfernecer, y sus tonos agudos, comunes y poco comunicativos. En un tono medio es en el que las lágrimas son nobles, tiernas y profundas, y cuando la voz encuentra con facilidad acentos poéticos y dolorosos, que van derecho al corazón y hacen llorar al espectador.

He dicho que las lágrimas deben emplearse con economía y juicio: la razón que para esto tengo es, que puede haber situación dolorosa en que las lágrimas sean nocivas. En las grandes desgracias, en las situaciones mas solemnemente dolorosas del alma, nuestros ojos se secan, ninguna lágrima los humedece, parece que todas caen sobre nuestro corazón; nuestra voz alterada, cubierta con un velo, solo pronuncia palabras abogadas, penosas, sinistras, mal articuladas, y nuestras miradas son estúpidas. ¡Admirable artificio hallado en la naturaleza, y mas á propósito para conmover que las lágrimas mismas! ¡Cuántas veces hemos aconsejado el llanto á una persona violentamente agitada! ¡Cuántas veces nos hemos alegrado al verla prorrumper en él! ¡Y por qué? Porque es cierto que el llanto desahoga y presta consuelo; y por lo tanto, deberá excitar mucho mas nuestra compasión la vista de otra persona, que en el exceso tético y profundo de su desesperación, no tenga voz para explicar sus padecimientos, ni lágrimas para aliviarlos.

La misma justa economía se recomienda en los ademanes y gestos, ó mas bien dicho, en la acción: esta parte del arte se considera como esencial, porque la acción es en cierto modo un lenguaje; la profusión de ésta destruye la nobleza del personaje, es preciso que sea natural, no el producto de un esfuerzo estudiado, sino el sencillo resultado de la costumbre. No se necesita crecer ni hinchar la voz para dar una orden; sabido es que el poderoso no emplea esfuerzos para hacerse obedecer; en su clase todas sus palabras tienen peso, todos sus movimientos autoridad. La inteligencia debe reglar el movimiento rápido ó lento de la dicción, según la situación, ó cortarlo con pausas estudiadas. Hay circunstancias en que el hombre necesita recogerse, digámoslo así, antes de confiar á la palabra lo que siente su alma, ó lo que su pensamiento le sugiere. Es necesario que el actor, en este caso, aparente meditar antes de hablar; que por medio de pausas, parezca tomarse tiempo para arreglar en su imaginación lo que va á decir; pero es

preciso que mientras tanto, su fisonomía supla en estas suspensiones de la palabra; que su actitud, sus facciones indiquen que en aquellos momentos de silencio, su alma está fuertemente ocupada; de lo contrario estos intervalos en la dicción serian rasgos frios y sin color, atribuidos mas bien á una distracción de la memoria, que á una operación del pensamiento. Hay además situaciones tan violentas que se descubren por una acción ó movimiento, sin expresar la lenta combinación de las palabras, y se ven precedidas por el gesto, la mirada ó la acción. Este medio aumenta singularmente la expresión, porque descubre una alma tan bien penetrada del sentimiento, como impaciente de manifestarse, y que para ello elige los medios mas pronto. Estos artificios constituyen lo que llamamos acción muda, parte esencial del arte y muy difícil de conseguir y de adecuar; por ella el actor imprime á su dicción verdad y naturalidad, dejando todo recuerdo de que sea una cosa estudiada y repetida. Otras situaciones hay sin embargo en las que el personaje arrastrado por la violencia del sentimiento halla inmediatamente todas las palabras que necesita. Entonces su dicción tiene que ser rápida, porque las palabras llegan á sus labios con la misma prontitud que las ideas á su pensamiento y la emoción á su alma.

Fáltame hacer una observación que puede ser de algun provecho. El actor no está solo destinado á ejecutar papeles análogos á su carrera. En ella se hallará á menudo precisado á retratar pasiones cuyo tipo no esté en su naturaleza. Pero como entre las pasiones desordenadas que degradan al hombre, existe siempre algun punto de semejanza con las vivas y puras que le elevan y engrandecen, puede entonces juzgar por analogía. Una noble emulación le dará á conocer la envidia. El justo resentimiento de una ofensa le mostrará desde lejos el aborrecimiento y la venganza, la prudencia y cautela, el disimulo y la astucia; los deseos, los tormentos y los inquietos zelos en el amor, hacen concebir todo su frenesí y todos sus crímenes. Por medio de estas combinaciones y semejanzas, que son el resultado de un trabajo rápido de la sensibilidad unida á la inteligencia, trabajo necesario al poeta y al actor, se logran juntar, aun sin conocerlas, las negras inclinaciones, las culpables pasiones de almas corrompidas y viciosas.

A los grandes actores y maestros que me han suministrado las ideas que quedan estampadas, bien que sin orden ni ilación, soy deudor de algunos aplausos tal vez merecidos; confieso

que las mas imperfectas son sin dificultad las que á mi me han ocurrido. Pero si merecen una indulgente acogida, y mis ocupaciones me lo permiten, yo prometo consagrar todos los ratos de ocio á la explotación de la rica mina de reflexiones que Lekain, M.^{me} Clairon, Talma y otros han dejado para gloria y acierto de los jóvenes que se dediquen á la difícil y penosa carrera del teatro.—CARLOS LA TORRE.

ILUSION PERDIDA.

Yo la vi meditando
Bajo el árbol funeral,
Cuando el sol en occidente
Se había perdido ya.

Yo vi de sus negros ojos
El misterioso brillar,
Y de sus labios rosados
La sonrisa virginal.

Mensajero de la noche
El vientecillo fugaz,
Entre los pliegues vagaba
De su cándido cendal.

Parecia de la luna
A la corta claridad,
El ángel que del sepulcro
Preside la dulce paz.

Infeliz! tras las áridas montañas
Hundirse vió del sol la llama ardiente;
Del sol que de otro dia desde oriente
Cadaver la miró.

Quedaron turbios sus brillantes ojos,
Secas las rosas de su tez lozana,
Y de sus labios la risueña grana
Tambien se marchitó.

Destello del Señor Omnipotente,
Fogosa su alma y entusiasta era;
Su corazón abrasadora hoguera
De fuego celestial.

Sedienta de gozar buscó la dicha,
La copa del amor apuró luego,
Y el amor en los ánimos de fuego
Es veneno fatal.

Resignación esa es
Nuestra misera fortuna,
Lágrimas desde la cuna
Que acibaran la niñez.

Llegada la juventud
Soñar en fantasmas bellos,
Y al avanzar hacia ellos
Hundirse en el ataúd.

Puebla abril 15 de 1843.

MANUEL M. DE ZAMACONA.