

LOS HÉROES

EN EL TEATRO.

CHITAPIT

CHITAPIT

CHITAPIT

DMU
444

R. 10.977

LOS HÉROES

EN

EL TEATRO.

REFLEXIONES

SOBRE LA MANERA DE REPRESENTAR LA TRAJEDIA,

POR

D. JULIAN ROMEA.



MADRID:

Imprenta de Francisco Abienzo, Luciente, 11.

1866.

W/ 4225

CUATRO PALABRAS PRELIMINARES

AL PÚBLICO.

Treinta años llevo de ser actor: en todo ese tiempo he sido juzgado millares de veces en el desempeño de mis papeles: yo apelo á la memoria del público, y recordará que nunca me ha visto responder ni una palabra á las de la crítica, por más que alguna vez, acá en mi fuero interno, haya podido creerlas injustas.

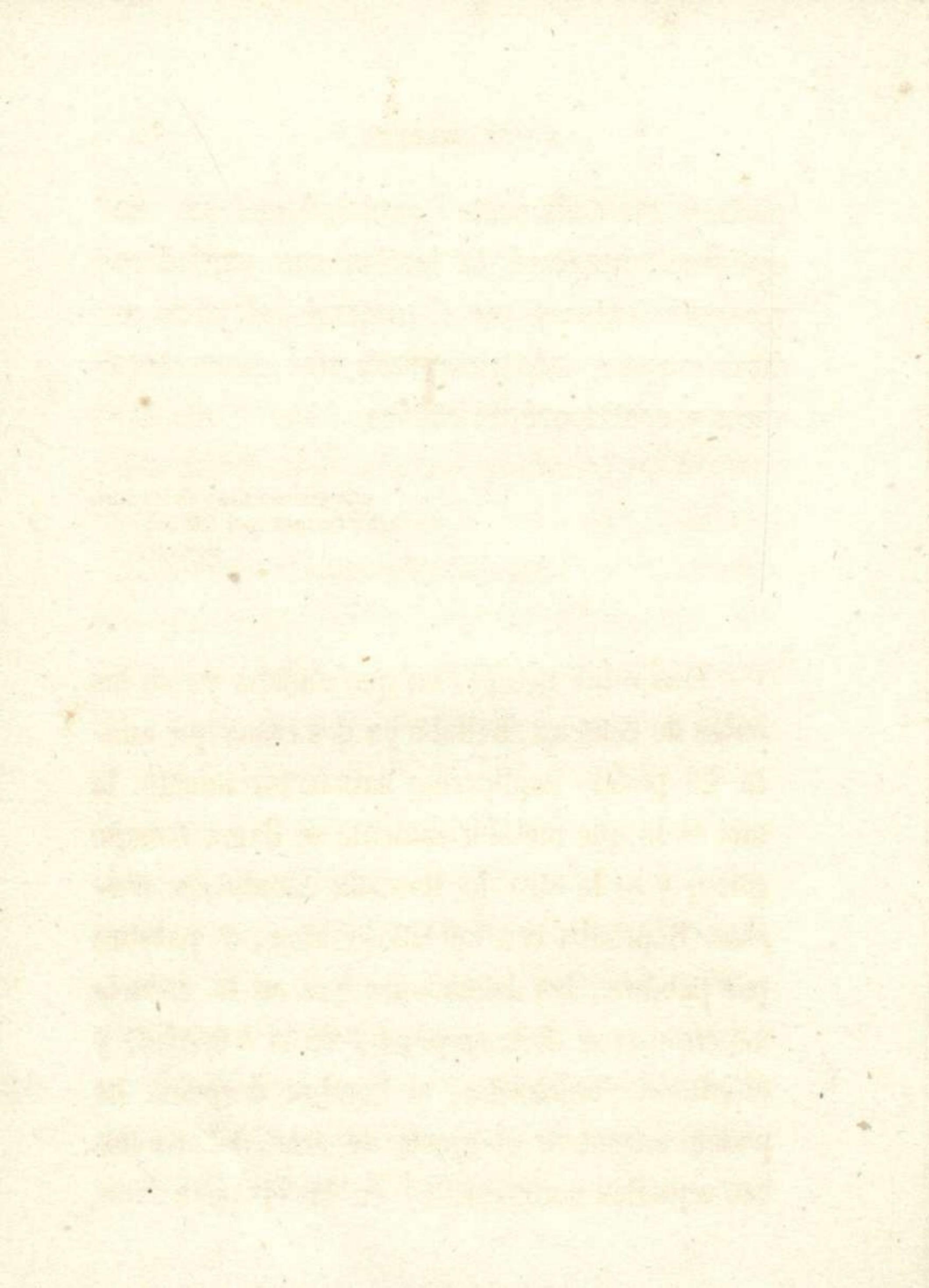
Cuando en alguna ocasion he contestado ha sido porque se trataba del hombre, no del artista.

Hoy las circunstancias son especialísimas. Acaba de representarse una tragedia, cuyo género, por lo desusado en los últimos 25 años, puede considerarse como nuevo entre nosotros.

Varias son, y en su mayor parte contrarias, las opiniones emitidas sobre esa representacion: al publicar las mias, ni trato de rechazar aquellas, ni busco siquiera discusion. Creo cumplir un deber esplicando al público las razones que he tenido para obrar como lo he hecho, y pienso que del conocimiento de todas las opiniones, respecto á un género que estaba casi olvidado, ningun daño, y quizá algun beneficio, podria resultar para el arte.

Yo sé que, desde el momento en que se publique, entra de lleno este escrito bajo la jurisdiccion de la crítica: si por él se me juzga tem-

plada y razonadamente, probándome que me equivoco, aceptaré la lección con verdadero reconocimiento: si por el contrario el juicio es duro y apasionado, me resignaré como otras veces y continuaré mi camino.



I.

«Si vis me flere dolendum
est primum ipsi tibi.»

HORACIO.

Desde los tiempos en que andaba yo en las aulas de retórica, hallaba ya dos cosas que nunca he podido explicarme satisfactoriamente: la una es lo que metafóricamente se llama *trompa épica*, y es la otra la llamada *entonacion trágica*. Repasaba con cuidadoso afán, y palabra por palabra, las definiciones que en la escuela me enseñaron de la *epopeya* y de la *tragedia*, y ni entonces muchacho, ni hombre despues, he podido encontrar el ajuste de esas definiciones con aquellos nombres. Si en la *epopeya*, me

decía yo, cabe, no solo la vida entera del héroe que en ella domina, sino la de las generaciones que le preceden, que le acompañan y que le siguen, con todo ese inesplicable conjunto de grandeza y de miseria que forma la existencia del hombre; si en ella se emplean, según las circunstancias, lo mismo el tono del entusiasmo, que el del sentimiento, que el de la pasión, que el tierno y sencillamente erótico, que el descriptivo, que todos en fin, ¿es posible que esa *trompa épica*, cuyo sonido parece que ha de ser siempre robusto, poderoso, brillante, sirva para cantar en todos aquellos tonos, incluso el propio exclusivamente del también metafórico *caramillo*? Yo creía que no; pero lo veía sancionado por personas muy respetables, y aunque algo se me iba ya trasluciendo de los extremos á que suele llevar el intolerante exclusivismo de escuela, guardaba un silencio modesto, dudando de mis propias impresiones.

Más tarde ya, conocí las obras de los grandes maestros, y confieso ingénuamente que ví con pueril regocijo que mis creencias no eran absurdas. En Homero ó en Virgilio, ya la despedida de Hector y Andrómaca; ya Ulises presentándose desnudo y sucio ante una hermosa princesa; ora Aquiles vencedor de Hector, y arrastrando su cadáver alrededor de los muros de Troya, ó insultando á Agamenon, ó preparando por sus propias heróicas manos la carne que ha de formar parte del banquete que va á dar á Ulises, en cuya faena le ayuda el impetuoso príncipe Patroclo; y tantos y tantos cuadros de grandeza y de sencillez, de pasión y de calma, de rica variedad en fin, que resaltan por todas partes en la Odisea, como en la Iliada, como en la Eneida, constituyendo su mérito principal, son bellezas, seguia yo diciéndome, que puede cantar *una sola trompa*, llámese como quiera.

¿ Hay nada más épico que la *Biblia*? ¿ Y ha necesitado por ventura ese gran poema de la famosa trompa de los preceptistas para pintarnos con sublime sencillez la humanidad entera como ha sido y como será mientras el mundo exista? El impetuoso, el profundamente terrible, el severo Dante en su *Divina comedia*; el desenfadado y brillante Ariosto en su *Orlando furioso*, el gran artista y afiligranado Tasso en su *Jerusalem libertada*, ¿ pensaron nunca que hubiese una *trompa épica* cuyos retumbantes sonidos habian de dar á sus obras, en todas sus partes, ese aparato monótono y falso que para las composiciones heróicas habia de reclamar más tarde el pseudo-clasicismo? Seguramente que no. Pensaban y sentian, y era su gran maestra la humanidad con sus principios eternos de existencia y su infinita variedad de tonos y de formas. Los preceptistas son los que, con sus pretensiones de pulcritud, han hecho luego esa epopeya ama-

nerada , comprimida , estéril , descolorida , y en la que, dominando exclusivamente el arte, apenas se encuentra la grandeza de la verdad absoluta , la augusta sencillez , la inspiracion verdadera , la poesia fresca , galana y brillante como flor criada al aire libre. Cuidáronse más de pulir y atildar la forma, que de la verdad de la esencia: por eso la epopeya francesa no es ni puede ser la epopeya de Homero ó de Virgilio. Todos esos preceptos y reglas convencionales brotaron á la sombra de la ceremoniosa corte de Luis XIV , y la literatura que crearon fue, como sucede siempre , la espresion sintética de la sociedad en que nació, como ella ceremoniosa , como ella atildada , brillante y deslumbradora á veces, pero muy pocas sentida y casi nunca verdaderamente grande.

Encastillados en sus reglas convencionales, nos han acusado á los españoles de no tener un solo poema épico : es verdad , no le tenemos; y

sin embargo, á pesar de la mala eleccion de asunto de unos, de la falta de parquedad de otros, y del frecuente desaliño de todos, tienen Valbuena en su *Bernardo*, el padre Ogeda en su *Cristiada*, Ercilla en su *Araucana*, Lope en su *Jerusalem*, Zárate en su *Invencion de la cruz*, Cueva en su *Bética conquistada*, Virués en su *Montserrat*, y todo nuestro romancero en fin, trozos, ni pocos ni pequeños, de pasion, de entusiasmo, de narracion y descriptivos, que de seguro no desdeñarían ni Homero ni Virgilio, y que no trocaría yo por cuanto en ese género han cantado los franceses con su famosa *trompa*, dicho sea sin embargo con el respeto que en otros sentidos Voltaire y Boileau merecen.

II.

Y viniendo ya á la decantada *entonacion trájica*, objeto principal de estas reflexiones, veamos si tiene mejores razones de ser que su hermana la *trompa épica*.

¡Entonacion y formas trájicas! ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir sin duda que en la representacion de la tragedia el tono, la accion, el gesto, las posturas, todos los medios de expresion en fin, han de tener un sello particular de lo que el vulgo entiende por grandeza y dignidad. Asi se dice, por el vulgo tambien, que un actor tiene facultades trájicas cuando á una estatura elevada reune una voz poderosa, cierta

energía en la acción, y movilidad en el rostro; y si á esto añade algo de *geometría* aplicada á las posturas que en la escena emplee, bautizándolas con el pomposo nombre de *académicas*, formará el bello ideal del actor trágico de convención. Pero ¿y la sensibilidad exquisita, y la percepción delicada, y la emisión fácil y verdadera, y el instinto de observación, y el criterio filosóficamente analizador, y la espontaneidad impresionable, y sobre todo eso, el *quid divinum*, sin el que no hay artista posible? Nada; todo eso no es bastante á formar un actor trágico, si no posee aquellas cualidades. ¡Error inconcebible! Lastimosa obcecación de escuela! ¡Siempre la forma sobre la esencia; siempre los medios antes que el objeto; siempre lo que el hombre inventa, sobre lo que Dios concede!

Y vamos á ver, ¿dónde existen las razones en que ese edificio apoya su balumba? ¿De qué principios parte ese intransigente formulario?

¿Dónde los vamos á encontrar? A cualquiera se le ocurre, y á mí me ocurrió en efecto, irlos á buscar en el origen del teatro, en el teatro griego, *padre de la tragedia*. ¿Y es allí donde se halla, no ya la razon, pero ni el pretesto siquiera, que autorice todo ese sistema de arbitraria convencion? Seguramente que no. Los preceptistas no han dicho la verdad al decir que imitaban al teatro griego, y no se necesitan grandes esfuerzos para probarlo: basta la simple presentacion de los hechos.

¿Hay nada más sencillo, más popular, más libre, más verdadero que el teatro griego con sus princesas, como Nausicaa, lavando ropa en el rio; con sus semidioses, como Hércules, llevando su intemperancia hasta la borrachera y el escándalo en el palacio de Admeto; con sus enfermos, como Filoctetes, inspirando interés con su repugnante llaga; y cien ejemplos y cien que á cada paso ofrece la musa trájica griega?

¿Dónde están las cadenas convencionales con que aquellos escritores amarraban su estro poético para encerrarle en un círculo mezquino de estrechas y raquíticas proporciones? No existen tales cadenas. En sus obras no hay otros lazos que los santos y eternos de la verdad.

¡Llamarse los meticulosos preceptistas imitadores del teatro griego con sus arranques de libre inspiración y con sus vuelos de águila! Si Sófocles y Eurípides pudieran volver á la vida, los acusarian de injuria y de calumnia.

Ahora bien, si Grecia en su teatro escrito, con su sencillez, con su verdad completa, no apoya ni justifica el sistema ampuloso y falso de la representación convencional, ¿lo hará tal vez con la manera que sus actores tenían de representarle? De ningún modo: aquellos actores que representaban en las plazas públicas, ó en sus inmensos coliseos, delante de diez, de veinte, de treinta mil espectadores, procuraban an-

te todo hacerse oír del mayor número posible, y todos los grandes recursos que la voz tiene en la acentuación de ciertas inflexiones delicadas, en la variedad de las modulaciones, eran medios que para ellos no existían. Se cubrían el rostro con una máscara, renunciando así al lenguaje de la fisonomía, y singularmente al comunicativo de los ojos: fácilmente se comprende por lo tanto que los medios empleados por aquellos actores, ni en todo ni en parte, son aplicables en nuestro teatro moderno, cuya disposición y reducidas salas hacen que el espectador no pierda ni el menor gesto, ni la más ligera inflexión de voz, ni la más pasajera intención de lo que podemos llamar *eloquente lenguaje de las manos*; lenguaje que, dicho sea de paso, desconoce la generalidad de los actores, ignorando hasta dónde llega su inmenso poder. No es, pues, el teatro griego, el padre de la tragedia, el que autoriza esa hin-

chada manera de representar que se llama *entonacion trájica*. ¿Será acaso, me he dicho yo alguna vez, que así como los héroes se diferencian de los demás hombres por sus altos hechos, tienen tambien su especial manera de hablar empinada y retumbante? Y sin rebuscos eruditos, con los simples datos que á la memoria se vienen, se convence cualquiera de que no. Sin tocar al que, en cuanto hombre, es el héroe de los héroes, como es el santo de los santos, al divino maestro, que en su peregrinacion por la tierra no ha dejado un acto, una frase, una palabra sola que no lleve el sello de la sublime sencillez, veamos cómo han hablado, y en momentos solemnes, los héroes puramente terrenos.

Llega el grande Alejandro ante aquel famoso *Nudo gordiano* lleno de augurios y de misterios religiosos: en desatarle ó no acertar á hacerlo va envuelto un cúmulo de venturas ó

desgracias: el conquistador lo mira, y con toda la sencillez con que pudiera hacerlo el último de sus soldados, dice tranquilo: «*tanto vale cortar como desatar,*» y corta el nudo, y asunto concluido.

César proyecta, y está á punto de realizar, el imperio universal: su ambicion es más por su hijo que por sí mismo: llega el instante de dar cima á su pensamiento, y al ver el puñal en la mano de Bruto, caen de golpe todos sus sueños de poder y de gloria, y abrumado de dolor se deja matar diciendo únicamente: «*tú tambien, hijo mio!!*» De esa frase se desprende la historia de una vida entera; pero ¿hay nada más sencillo de espresion?

D. Alonso Perez de Guzman está comiendo; entran en tropel sus soldados y él se levanta inquieto á recibirlos: le dicen que los moros acaban de matar á su hijo, y volviendo á sentarse á la mesa responde con tranquilidad:

«*Lorado sea Dios : pensé que el enemigo habia entrado en la plaza.*»

Enrique IV está delante de Paris , que no puede tomar : sin la posesion de la capital no es verdaderamente rey de Francia : le proponen los de dentro condiciones , algunas de conciencia , para entregarse , y él las acepta sin titubear diciendo á los que le rodean : «*Paris bien vale una misa ;*» frase que , si no hace honor á su fé religiosa , prueba evidentemente la sencillez de su habitual lenguaje.

Napoleon I entra vencedor en Berlin ; uno de sus generales , Rapp si no recuerdo mal , le presenta ufano la espada del gran Federico , que Napoleon recibe con júbilo , y trata de enviarla al cuartel de inválidos de Paris para que allí la custodien sus veteranos . El general , creyendo tal vez lisonjearle , se atreve á decirle : «*Señor , en lugar de V. M. , yo no me desharia de esa espada ; la guardaria para mí.*» El emperador

entonces, mirando á su ayudante de una manera inesplicable, y cogiéndole familiar y cariñosamente de la oreja, le dice sonriendo con dulzura: «¿Pues no tengo yo la mia, señor consejero?» Bellísima frase que, sin tiesuras ni entonos, encierra todo el legítimo orgullo que engendra la conciencia del propio valer.

Sublevados los soldados de Gonzalo de Córdoba porque no se les pagaba, sale el Gran Capitan á contenerlos: la punta de una lanza llega hasta rozar sus vestidos, y separándola con su mano, le dice al amotinado que la blandia: «*Aparta, majadero, que puedes herirme sin querer;*» y esta sencillez, verdadera expresión del valor sereno, hace todo su efecto y domina la sublevación.

Seria no acabar nunca el citar los hechos que prueban que en todos los tiempos, con todas las costumbres, bajo todas las civilizaciones, la verdadera grandeza y la sencillez han

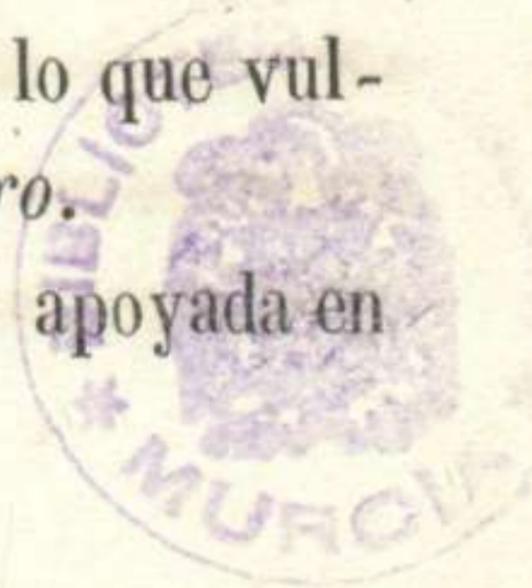
sido siempre hermanas inseparables. No es, pues, tampoco el lenguaje de los héroes el que autoriza la consabida *entonacion*.

Es inútil cansarse en buscarlos en otra parte: los preceptos convencionales para la representacion de la tragedia, nacieron con los inventados para escribirla. Busquémoslos, pues, allí, y procuremos vencerlos dentro de su mismo campo.

Los actores franceses de aquella época, mediano el que más en su arte, se encontraron con obras, cuyas bellezas literarias no podian apreciar, y cuya falta de verdad no sabian distinguir. Encerrados en un círculo desconocido y lleno de escollos, que sus fuerzas no podian vencer, se dejaron arrastrar por quien creyeron que sabia más que ellos; y viendo solo la parte exterior de las cosas, como acontece á todo el que obra sin convicciones propias, fueron adquiriendo las falsas ideas de grandeza que les hi-

cieron caer en el énfasis. Llegaron á creer que un héroe se rebajaba hablando como los demás hombres, y hubieran creído cometer un crimen de lesa arte representando á César ó á Pompeyo sin el entono y la canturía que llegó á ser su bello ideal. Pero de entre aquel vulgo de actores sale un hombre eminente, pensador, lleno de corazón y de talento, el célebre *Baron*, que rechazando aquel amaneramiento comienza por enseñarlos á hablar. Siéndole insoportable la sola palabra *declamacion*, empieza á desarrollar su gran pensamiento, y lo mismo en *Mitrídates*, que en *César*, que en cuantos personajes representa, no se encuentra en él ni un tono, ni un gesto, ni un movimiento que no sean naturales. Familiar muchas veces, y siempre verdadero, hace ver que un Rey, en su vida íntima sobre todo, no es, no debe ser lo que vulgarmente se llama *un héroe de teatro*.

Y tal es el poder de la verdad, apoyada en



el talento, que allí mismo, entre sus propios contrarios, logra imponerse y dominar, al punto de que hasta los más famosos predicadores de la época van á aprender de *Baron* lo mucho que así el púlpito, como la tribuna y el foro, pueden tomar de la escena.

La famosa *Adriana Lecouvreur* ayuda á *Baron*, rivalizando con él, en ese sistema de verdad; y sin entonaciones pomposas y exajeradas, á fuerza de talento, supo hacer de su voz, poco armoniosa, una voz patética y llena de ternura; supo ennoblecer su escasa y poco magestuosa estatura con la decencia y la dignidad de sus maneras; hermosear sus ojos con las lágrimas, y los rasgos todos de su fisonomía con la espresion del verdadero sentimiento.

Lekain, á pesar de sus grandes dotes de actor, no pudo, ó no supo, abandonar el canto cadencioso y las formas convencionales, considerados entonces por la muchedumbre como el be-

llo ideal del arte; y jamás consiguió por lo tanto llegar á la altura de Baron. Esto se explica naturalmente recordando que Baron fué discípulo del sabio Molière, observador profundo de la naturaleza y contrario á toda mentira, por más que esta se adornase con vanos prestigios; mientras que Lekain, discípulo de Voltaire, representaba la tragedia como su maestro la escribía, es decir, hiriendo á los espectadores con fuerza y brillantez, pero sin verdad ni sentimiento.

Mlle. Clairon, Grandval y otros actores de su tiempo siguieron el sistema de declamación pomposa que hallaron establecido. *Mlle. Clairon*, actriz, por decirlo así, académica, inspiró un himno laudatorio á Voltaire; y sin embargo, el gran poeta prefería á su buena *Duménil*, como él llamaba á aquella actriz, que sin formas ampulosas y convencionales, y con la verdad de sentimiento y de expresión únicamente, logró impresionar siempre al públi-

co mil veces más hondamente que su perfilada y calculadora rival.

Mme. Vestris no carecia de talento; pero sin inventiva, y siguiendo ciegamente las huellas de su maestro Lekain, hacia notar descaradamente y sin modificacion ninguna el énfasis ampuloso y los gestos demasiado estudiados.

Larive habia debido á la naturaleza todos los dones exteriores: figura, voz, fisonomía, accion; pero con una inteligencia mediana, y sin corazon ninguno, siguió el sistema rutinario y jamás logró hacer correr las lágrimas de los espectadores, ni alcanzar otros éxitos que los que le proporcionaron algunas mentiras brillantes ó algunas falsas bellezas.

Talma, desde sus primeros pasos en la escena, apareció libre completamente de la falsa grandeza de los héroes de tragedia: su accion era noble y sencilla; su manera de decir natural y bien acentuada. Todavía quizá quede en

Francia quien recuerde la sencilla elegancia, la gracia, el alma con que representaba en esos primeros tiempos el papel de *Arsaces* en la *Berenice* de Racine. Desde entonces se adivinaba ya en Talma al grande actor que habia de llegar á producir los más grandes efectos por medios nuevos, sencillos, y libres de toda servil imitacion. De estudio en estudio, de adelanto en adelanto, Talma crecia por dias; y al llegar á representar el *Hamlet*, papel estudiado con toda la profundidad de su talento, asombró á cuantos le habian visto representado por sus antecesores. Las entonaciones convencionales, las imposturas fascinadoras, los prestigios rebuscados, ese contrasentido perpétuo, todo habia desaparecido ante la naturaleza y la verdad. Aquel dolor era el dolor verdadero, sentido, profundo, fijo siempre en el alma; aquella melancolía, sombría y tierna á la vez, era la verdadera, la que tiñendo con su triste color la vida

entera de un hombre, tal vez se aclara á impulsos del amor, pero nunca desaparece por completo.

Despues de esta época se encuentra á Talma estacionado, por decirlo así; pero pasan algunos años, vuelve á hacer ese mismo *Hamlet*, y más natural que nunca, corrige á la vez á Shakespeare y á Ducis, asombrando con la verdad completa con que es hijo cuando hijo, amante cuando amante, y Rey cuando Rey. Lo mismo en *Hamlet* que en *Neron*, Talma habia hecho dos magníficos bocetos; firme ya en su sistema de verdad y naturalidad, al volver á hacer esos papeles presenta dos cuadros completos. Los pasos que ha dado han sido de gigante.

Saint Prix, dotado como *Larive* por la naturaleza de todos los dones exteriores, logra en el papel de *Manlio* un éxito brillante entre la multitud que aún se dejaba fascinar por la hojarasca convencional. Hace Talma el *Manlio*, y

maduro ya por la meditacion, formado por la esperiencia, y nutrido con las ideas de un tiempo de revolucion que, como en todo, aspiraba á romper en el arte las duras cadenas de la rutina, se levanta á las altas proporciones á donde le lleva su talento superior. Así se ve ya á Talma en todo el lleno de su reconocida superioridad lo mismo en *Manlio*, que en el *Bruto* de la *Muerte de Cesar*, que en el *Tito*, que en todo en fin, acumulando sobre su frente aquella série de envidiables triunfos.

Cuanto más meditaba Talma sobre su arte, más se persuadia de que sus personajes trágicos no eran bastante verdaderos, y que esta falta de los escritores la agravaba la ignorancia y la pueril ambicion de aplausos de los actores.

Veia desdeñoso dar á los Griegos y á los Romanos un énfasis y un entono en completa oposicion con sus costumbres y caractéres; que el ansia de hacer resaltar las bellezas de los

versos mataba toda ilusion, en perjuicio del poeta y de los espectadores, destruyendo completamente la verdad. Tomad, decia Talma, á Corneille por ejemplo; declamad sus admirables versos con toda la pompa de esos *matamoros* trájicos, y fatigareis al público dejándole hecho un hielo. Pero recitad esos mismos versos con noble sencillez, con verdad, y hareis resaltar sus rasgos sublimes, espresion del alma, y el espectador olvidará que está en el teatro, y creerá ver los personajes en lugar de los actores, y lleno de admiracion y subyugado, responderá con sus lágrimas, y con todas las profundas emociones que en él querais despertar.

Es increíble, añadia Talma, cuánto ganaria Corneille en ser representado con naturalidad: cuánto valdria su admirable diálogo dicho con verdad, y sobre todo, cuántos defectos que él habia señalado en *Lucano* y en *Séneca* se dulcificarian así en la representacion.

Segun Talma, Voltaire era de los escritores que más necesitaban de una representacion natural, por lo mismo que en sus obras es muchas veces el poeta quien habla en lugar de los personajes.

Estas reflexiones, aplicadas aun al mismo Racine, á quien la representacion convencional prestaba vicios y quitaba cualidades, condujeron al gran Maestro á la firme resolucion de no admitir jamás mentira alguna en su manera de representar, mostrando por fin *al hombre* lo mismo en los príncipes que en los héroes.

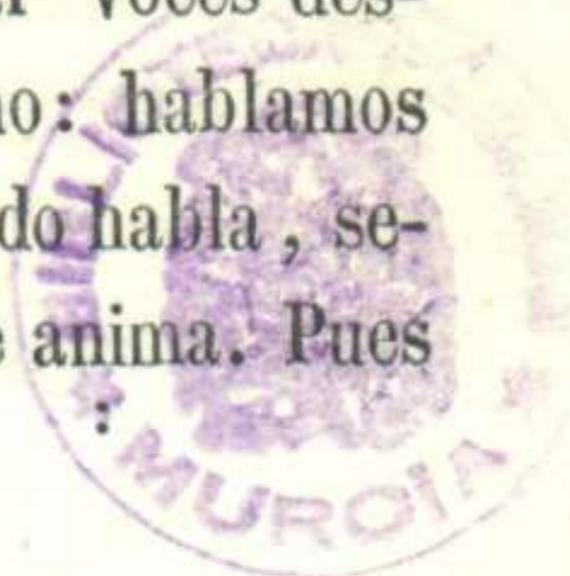
Si Baron habia hecho ya una parte de esas observaciones bajo la influencia de la encopetada etiqueta de la corte de Luis XIV, á quien un embajador inglés llamaba *brillante actor*, ¡con cuánta mayor fuerza habian de desenvolverse en Talma que afirmaba sus convicciones en el estudio de la tremenda realidad que por todas partes le presentaba un gran pueblo volviendo

casi hasta el estado natural por un exceso de civilización!

Y no contribuyeron poco á afirmar esas convicciones de Talma las conversaciones tenidas con el hombre más grande de su siglo, con el señor de la Europa, que sencillo en su traje, en su manera de hablar, en sus costumbres todas, decia que el teatro desfiguraba á todos los héroes antiguos. «Me encanta Vd., decia »Napoleon á Talma, porque es Vd. siempre el »personaje que representa. Nunca el orgulloso »Pompeyo, ni el gran Cesar, ni el político »Augusto se parecieron á esos cómicos ocupa- »dos únicamente en hacerse aplaudir. Hablaban, »no declamaban; y lo mismo en la tribuna que »á la cabeza de sus ejércitos, eran oradores, »no actores, como el vulgo entiende esa pa- »labra.»

En otra ocasion, tratando asimismo del teatro, decia Napoleon al grande actor: «Talma,

»Vd. que viene á menudo por las mañanas á
»mi palacio, encuentra Vd. en esas antesalas
»princesas desvalidas; príncipes que han per-
»dido sus Estados; antiguos reyes á quienes la
»guerra ha despojado de su alta gerarquía;
»grandes generales que esperan ó piden coro-
»nas. Ve Vd. alrededor mio ambiciones ocultas,
»ardientes rivalidades, catástrofes tremendas,
»dolores escondidos en lo más hondo del cora-
»zon, aflicciones que salen violentamente á la
»cara. Eso es la tragedia, llenando los ámbitos
»de mi palacio, y yo mismo soy seguramente
»el personaje más trágico de nuestro tiempo.
»Ahora bien, ¿ve Vd. á ninguno de nosotros le-
»vantar los brazos por el aire, estudiar nues-
»tros gestos, tomar actitudes, ni afectar aires
»de grandeza? ¿Nos oye Vd. dar voces des-
»compasadas? Seguramente que no: hablamos
»naturalmente, como todo el mundo habla, se-
»gun el interés ó la pasión que le anima. Pues



»lo mismo , absolutamente lo mismo hacian los
»personajes que, antes que nosotros , ocuparon
»la escena del mundo representando tragedias
»sobre los tronos. Ese es el ejemplo que los
»artistas deben seguir.»

Fortificado Talma con tan competentes consejos en las máximas que él ya practicaba anteriormente, representa á Augusto, y el retrato que Suetonio hace de este personaje se levanta con vida ante los espectadores con toda su sencillez de maneras en el interior de la vida, con toda la dignidad conveniente, ya en el Senado, ya delante del pueblo. Pero donde Talma hace ver su reforma completa es en la representacion de *Joad*. Dejando á los versos toda su belleza natural y sencilla, representa el personaje con toda la buena fé que Racine lo escribió, y de esa representacion resulta una gran leccion para poetas y actores, enseñándoles cómo, sin vanas pompas ni falsos alardes, se da una leccion

moral desde la escena. La representacion de *Joad* por Talma merecerá servir de modelo mientras exista el teatro. ¿Cómo no rendir un tributo de entusiasta admiracion, de respeto profundo, al que abrumado de gloria confirma su sistema en los papeles de Faran, de Séide, de Orestes, de Ninias, de Vendome, de Hamlet, de Sila, de Manlio, de Augusto, de Joad, de Nicomedes? Y parece que el elogio de Talma puede darse por terminado con la enumeracion de esos papeles; pero ¿cuánta gloria no encierra para él el recuerdo de la sorprendente metamorfosis que el público asombrado contempla en su representacion del Carlos VI? ¿A qué altura llega el talento de Talma representando á aquel triste monarca, viejo, estenuado por sus dolencias, faltándole aun lo necesario, recobrando la razon por intervalos para llorar lágrimas de sangre sobre las desgracias de su patria? Todas las manos y todas las bocas le

aplaudian con frenesí; todos los ojos lloraban con él, ¿y por qué? Porque rayaba en lo sublime con la perfeccion de la verdad.

Y ¿quereis ver completo á ese grande hombre que tan alto raya en la práctica de su arte? Buscadle en la teoria, y en sus reflexiones sobre el arte teatral encontrareis al gran filósofo, al observador profundo.

Actores eminentes pueden citarse al lado ó despues de Talma, pero casi todos brillan en la comedia, y mi propósito es hablar de la tragedia. Sin embargo; todos ellos reconocen, como el gran maestro, que la tragedia como la comedia tienen, y deben tener por única base LA VERDAD. De Preville dicen sus contemporáneos que *era natural de la cabeza á los pies, representando con una perfeccion desesperante, al punto de ser siempre el personaje que se proponia. Molé era perfecto en la representacion de la alta comedia, ayudado admirablemente por la céle-*

bre *Contad. Dugazon*, discípulo de *Preville*, igualaba á su maestro algunas veces; pero era dado á la caricatura, y solia tomarse libertades que *Preville* jamás se permitió porque nunca salia del carácter del personaje.

Monvel representaba la comedia y la tragedia; y aunque en esta ha dejado recuerdos, que *Talma* mismo no desdeñaria, en la comedia es donde se le señala como tipo de naturalidad y perfeccion. *Monvel* legó al teatro francés un tesoro de inestimable precio en su hija la célebre *Mlle Mars*, quien con sus privilegiadas dotes, y con su inimitable verdad sobre todo, supo alcanzar títulos de gloria que no morirán jamás.

Todos estos datos, tomados de la coleccion de memorias sobre el arte dramático, impresa en París en 1824 y 25; de las memorias de *Talma* y de sus reflexiones sobre el arte; y del erudito y concienzudo discurso sobre la declamacion de *P. F. Tissot*, forman esencial y auténticamente

la historia del arte dramático en Francia, desde el reinado de Luis XIV hasta los primeros años del presente siglo.

Veamos ahora la consecuencia natural, lógica, terminante que de esos datos y de esa historia se desprende. En pleno dominio de los preceptistas, bajo su propia intolerante férula, las grandes eminencias del arte, los hombres de verdadero talento y de gran corazón, se rebelan contra el pueril y estrecho mecanismo convencional, proclaman los altos fueros de la verdad, y la practican, y la imponen, y dejan en su gloriosa marcha hondas é imborrables huellas en el camino del arte. Del lado de los preceptistas queda el mayor número, es verdad; pero compuesto de medianías y nulidades que, sin fuerzas para levantarse á las altas regiones artísticas, se arrastran penosamente, asidos á lo que ellos llaman respetable tradición, y no es otra cosa que miserable rutina.

En nuestra España la tragedia no tiene, como en Francia, una historia larga y seguida que consultar; pero si la buscamos en su mejor época, en la de *Isidoro Maiquez*, lumbrera del arte español, encontraremos los mismos resultados.

Yo no sé si se ha escrito algo verdaderamente importante respecto á aquel grande actor; yo he buscado con interés cuanto á él se referia, y he tenido la poca fortuna de no encontrar, sino algunos escritos ligeros, muy vagos y desprovistos casi siempre de la intencion crítica que el asunto reclamaba y merecia.

He tenido, pues, que atenerme en este punto á la tradicion; pero con la buena suerte de haberla recibido directamente de los eminentes actores D. Pedro Cubas y D. Antonio de Guzman, que á su indisputable competencia en la materia, juntaban el haber sido compañeros y admiradores de Maiquez.

Contestando unas veces á mis preguntas, y hablando ellos otras espontáneamente, por el gusto que en hacerlo me daban y por el que á su vez tenían, seguíamos á Maiquez paso á paso en el desempeño de sus más importantes papeles trágicos, así en conjunto como en detalles. Cuantos datos me referían, cuantos pormenores recordaban, los comentábamos detenidamente, y buscando *el por qué* de todo lo que hacía, íbamos de deducción en deducción á encontrar que el móvil que le guiaba era siempre el gran principio, *la verdad*.

«No lo dude V., me dijo más de una vez »Guzman; Isidoro volvió de Francia como fué: »allí no aprendió nada; no hizo más que afirmar sus creencias en el arte.»

Y en efecto, Maiquez apareció en la escena entre actores de los que muchos acataban aún las peregrinas reglas que determinaban el modo de *cortar el verso*, de *pisar las tablas*, y algu-

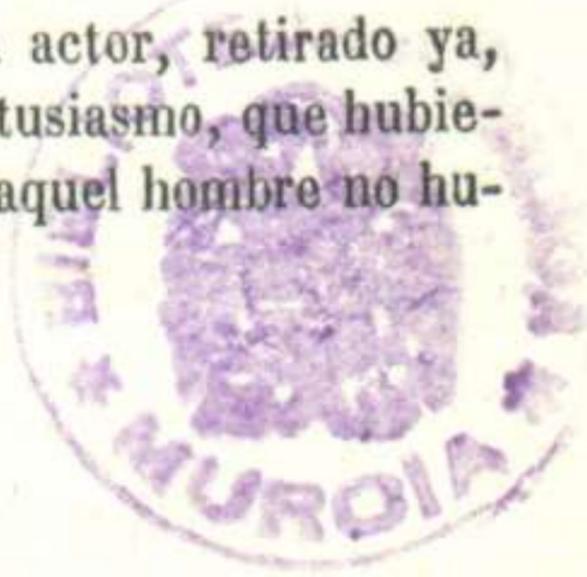
nos las de *romper cortinas* (1), y entre quienes los gritos y los desplantes se tenían por grandes bellezas del arte. Maiquez, en su humilde esfera artística, y con su naturalidad de formas, debió parecer frío, y de tal se le tachó. Pero vuelve de su expedición con el prestigio que un viaje á Francia daba entonces á un hombre; hace primeros papeles; dirige y presenta cuadros completamente nuevos en España, y sube por el camino de la verdad á la altura á que su talento le lleva.

(1) Se decia que *cortaba bien el verso* el que, con cierto remilgo acompasado, los marcaba uno por uno, produciendo un rengloneo que hoy seria insoportable.

El *pisar bien las tablas* consistia en andar por la escena con una dignidad *sui generis*, que nadie ha empleado jamás.

Rompia bien cortinas (regla algo más antigua que las dos anteriores), el que abria las del foro con cierta majestad, presentándose en escena con desparpajo y gallardía.

Siendo yo muy jóven he alcanzado un actor, retirado ya, que hablaba de esas habilidades con un entusiasmo, que hubiera causado risa, si los años y las canas de aquel hombre no hubieran inspirado un lastimoso respeto.



Así debía suceder, y así sucedió en efecto: con mucho talento y gran corazón, Isidoro Maiquez no podía dejarse arrastrar por la rutina.

III.

Ahora bien, como digo al principio de estas reflexiones, desde muchacho, mi instinto me apartaba de esa rutina, y buscaba con ansia otra cosa, que ni formular sabia entonces, pero cuya necesidad sentia. Por aquel tiempo aún se representaban aquí tragedias, y yo tomé parte en el desempeño de *La Camila*, de Solís; en el de *La Mérope*, de Breton; en el de la *Doña Blanca*, de Gil y Zárate; y en el de otras traducidas, como *La Dido*, etc. Animado á seguir el camino de la verdad, en el que segun parece acerté á entrar, por la indulgente aprobacion y los consejos de los hombres res-

petables que á la sazón ejercian la crítica en *La Revista Española*, *El Eco del Comercio* y otros periódicos, y por los de D. Juan de Grimaldi, cuya competencia en el asunto nadie desconoce, me dediqué á estudiar con toda la fé y el ardor de quien, como yo, idolatra su arte. Fruto de ese estudio son mis actuales convicciones de que *el arte es la verdad*; y tan hondamente arraigadas están en mí, que no solo las practico, sino que las difundo y las enseño. Si me equivoco, merezco la pena por completo, pues no solo soy creyente, sino que me confieso dogmatizante.

La escuela romántica invadió nuestra escena arrojando de ella al clasicismo; pero, pasados sus primeros delirios, nos trajo la tragedia posible en nuestros dias en *Los Hijos de Eduardo*, *Marino Faliero*, *Guzman el Bueno*, etc; y no se califique de inmodestia la franca y leal satisfaccion del artista al recordar que, aplican-

do á la representacion de esas obras su sistema de verdad, obtuvo del público y de la crítica la sancion más completa y más lisonjera.

Nuestro teatro antiguo estaba completamente muerto para la escena en el tiempo de que voy hablando: yo me impuse el deber de resucitarle, y estudiando con esmero, y poniendo en escena con decoro *Vengarse en fuego y en agua*, *La Dama duende*, *Casa con dos puertas*, *Amar por señas*, *El Astrólogo fingido*, *Si no vieran las mujeres*, *La esclava de su galan*, *Lo cierto por lo dudoso*, *Amantes y celosos*, *La niña boba*, *Desde Toledo á Madrid*, *Marta la piadosa*, *Lorenza la de Estercuel*, *Garcia del Castañar*, *Entre bobos anda el juego*, *El desden con el desden*, *El rico hombre de Alcalá*, y otras muchas, cuya enumeracion seria larga, procuré hacer gustar al público el inmenso tesoro de bellezas que en nuestra propia casa tenemos en todos los géneros, desde el alta y

verdaderamente trágico, hasta el más ingenioso y desenfadado cómico.

Por ese tiempo se hallaba también la comedia moderna en tal extremo de postración que, con rarísimas excepciones, bastaba que anunciase una los carteles para que el teatro estuviese desierto. Yo dediqué mis esfuerzos á sacarla de aquel extremo; y noblemente ayudado por las distinguidas actrices D.^a Matilde Díez, D.^a Bárbara y D.^a Teodora Lamadrid, D.^a Josefa Palma, D.^a Gerónima Llorente, D.^a Plácida Tablares, y otras; y por los Sres. D. Carlos Latorre, D. José García Luna, D. Antonio de Guzman, D. Luis Fabiani, D. Antonio Campos, D. Pedro Sobrado, D. Mariano Fernandez, mi hermano D. Florencio y algunos otros, conseguimos que la comedia se levantase, recobrando sus fueros, y llegando después con sus propias fuerzas á empuñar, como lo ha hecho, el cetro de la escena.

Yo confío en que los hombres de buena fé y desapasionados que me lean, no verán en esos recuerdos de mis propios hechos la satisfaccion de una vanidad pueril. Esos recuerdos forman, aunque muy condensada, la historia de nuestro arte escénico en los últimos 25 años, y forzoso era citarlos para venir al fin que me propongo.

Guiado por la fé de mis convicciones, he recorrido en mi larga carrera todos los géneros, viendo si habia alguno que, lógica y razonablemente, no admitiese el sistema de la naturalidad; y muchas, repetidas, muy trascendentales experiencias, han venido siempre á confirmar mi pensamiento de que *el arte es la verdad*. Con estas creencias, no apoyadas inmodestamente en mi solo criterio, sino en la historia de los hechos, en los consejos y el ejemplo de los grandes maestros, en la observacion continua y meditada, en la lógica de la razon y en la del sentimiento, que tiene su lógica especial, he

seguido mi camino , no siendo por cierto el menor de mis apoyos la mucha bondad con que el público ha sancionado mis doctrinas.

Así las cosas, y cuando hacia muchos años que la tragedia estaba alejada por completo de la escena , publicó D. Ventura de la Vega la que con el título de *La muerte de Cesar* habia escrito. El autor hizo de ella veinte lecturas; fué pronto muy conocida , y todos los círculos la prodigaron los elogios que merecia. Yo la leí tambien con el cariñoso afan que inspiran una amistad fraternal de treinta años, y la admiracion entusiasta por aquel talento que, como pocos quizá, he tenido tantas ocasiones de poder apreciar.

Ví con regocijo , pero sin asombro porque contaba con ello, rebosar por todas partes en la obra el gusto esquisito , la pulcra belleza de la castiza versificacion , el tino en la eleccion de los rasgos históricos, los mil detalles, las mil belle-

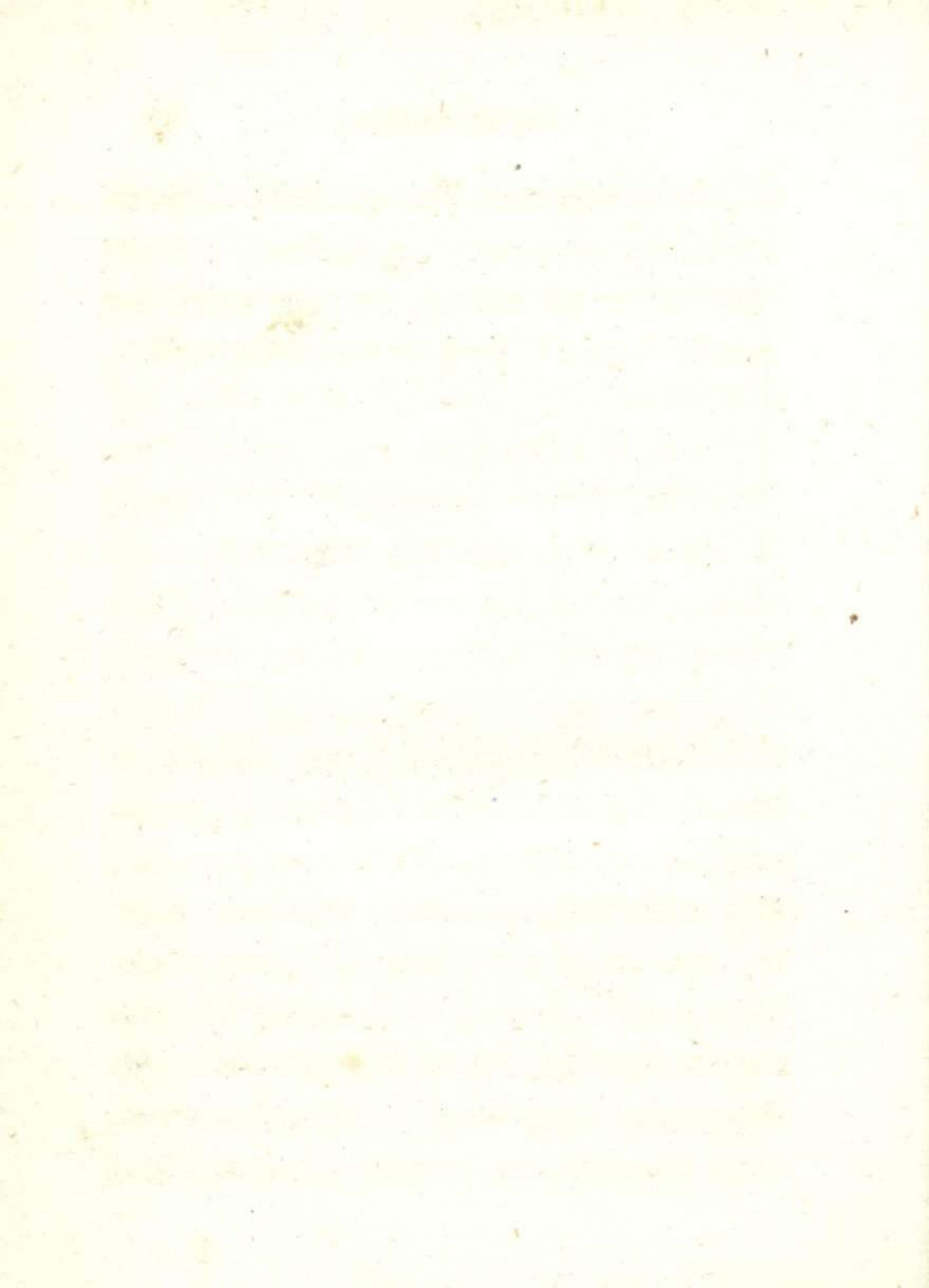
zas literarias , verdaderamente académicas , que á cada paso saltan á los ojos ; pero , sin que yo pueda explicar cómo ni por qué , al terminar la lectura me sorprendí pensando con fruicion en *El hombre de mundo*. La tragedia me habia encantado ; pero ni un solo momento me habia conmovido. Guardé para mí solo la impresion que aquella lectura me habia producido : se habló mucho de si la tragedia se pondria ó no en escena ; pero por fin llegó el caso de hacerlo. Desde luego hubiera yo escrito á Vega diciéndole con lealtad mi opinion , por lo que pudiera valer ; pero el estado de su salud era alarmante : yo sabia que en la tragedia tenia puestas todas las ilusiones de su alma ; esas ilusiones podian ser , y fueron desgraciadamente en efecto , las últimas de su vida , y no tuve valor para decirle ni una palabra que pudiera contrariarle en lo más mínimo.

Yo tenia sin embargo un deber de concien-

cia que cumplir , y lo hice dirigiéndome al empresario del teatro D. Miguel Vicente Roca , á quien manifesté que, en mi opinion , la tragedia no debia ponerse en escena ; porque, sobre carecer, en medio de sus grandes bellezas, del interés necesario á toda obra dramática, segun mi modo de ver , el teatro no tenia los elementos oportunos para representarla ; el público que esperaba mucho , iba á ver defraudadas sus esperanzas, y el éxito habria de ser pálido y frio, recayendo en último resultado, como suele acontecer, las culpas de todos sobre los actores solos. El empresario me contestó que su compromiso era extremo, y que ademas habia ya hecho gastos de importancia, á los que no le era posible renunciar. Ante esas razones callé ; me resigné á que mis vaticinios se cumplieran, como desgraciadamente se han cumplido, y desechando toda otra idea , me dediqué al estudio de mi papel.

Ya en este caso, y no queriendo atenerme solo á mis creencias y convicciones, consulté con el autor mi modo de ver en la materia, y esto dió lugar á la siguiente correspondencia.





1

IV.

Madrid 31 de Agosto de 1865.

Querido Ventura:

.

Esto en cuanto á trajes y demas pormenores: respecto al desempeño de mi papel ¿crees tú que escrita como está *La Muerte de Cesar*, haré bien en aplicar á su representacion mi sistema, que ya conoces? Si en el siglo XIX era imposible el empleo de la fatalidad griega como resorte principal de la obra, tú lo has demostrado no teniéndole en cuenta para nada. En la

pasion, en el sentimiento has buscado tus medios; ¿no es, pues, en la naturaleza, subordinada en este caso á la historia, donde yo debo encontrar los míos? ¿No debe ser mi guía la verdad? Si Cesar, señor de Roma, y por consiguiente del mundo, es débil como padre hasta ofrecer su pecho indefenso al puñal de Bruto, ¿qué hay que ser en ciertos momentos *más que padre*? Cuando le dice á Servilia que no tiene corazón, ¿es Cesar otra cosa que *el hombre* con el alma llena de amargura? Hasta en los grandes rasgos de Cesar me parece conveniente la sencillez de formas propia de la verdadera grandeza. Al perdonar á sus detractores, al rechazar las adulatoras honras que el Senado le ofrece, aceptando únicamente el laurel que ha de cubrir la calva ocasionada por el roce del casco; al dar la libertad al artista esclavo, por grande que todo ello sea, ¿es otra cosa que la verdad natural y sencilla propia de Cesar? Aun rechazan-

do la corona de rey, *diplomáticamente*, ¡cuánta verdad debe emplear para obligar á un actor y á un poeta dramáticos á exclamar oyéndole: «¡*Qué actor !!*» Y claro es que cuando hablo de naturalidad y de sencillez no quiero decir frialdad ni negligencia; hablo de *la naturaleza con toda su sencillez, de la pasión con todo su fuego, del sentimiento con todo su noble abandono.*

Me estiando así sobre los detalles, y no hablo del personaje *en conjunto*, porque el nombre de Julio Cesar brilla demasiado en la historia para que ningun actor decente pueda escusarse de conocer, y por decirlo así, *de haber tratado al vencedor de Farsalia.*

Si no me dirigiera á un hombre tan competente, algo diria de otros detalles y perfiles de gesto y de acción, en determinados casos sobre todo; pero lo juzgo inútil, porque tú sabes como yo que esos perfiles, para el actor que siente de

veras, vienen siempre envueltos entre los pliegues de cada situación.

En una palabra; pienso, como siempre, pero en la representación de César con más motivo, tener presente la sencilla cuanto sublime frase del gran Talma que decía: «LA TRAJEDIA SE HABLA;» y aquella otra, suya también, que dice: «*Procuraré, no representar el personaje, sino serlo.*»

Este es mi parecer, dicho así desaliñadamente y de pasada, concebido bajo la primera impresión del estudio de mi papel, y te le envío para que me digas el tuyo.

Tu tragedia es un verdadero acontecimiento en la historia de las letras. En mi humilde opinión no tiene algunas de las condiciones que contribuyen á formar lo que conocemos por *tragedia clásica*; y precisamente en eso encuentro yo el verdadero adelanto, la inmensa importancia de la obra.

Ahora bien, dada la obra, ¿no está en su sitio la aplicación, al representarla, de esa escuela de la verdad bien entendida de que tengo la pretensión de crearme jefe, y hasta cierto punto fundador, en nuestro país? ¿Es ya posible hoy la aplicación de los gestos estudiados, de las posiciones geométricas, de los gritos combinados, y de todo ese mecanismo convencional que no puede partir nunca del alma? Por más que todo eso sea tradicional en la representación de la tragedia, cuando la tradición no tiene más títulos en que apoyarse que su vejez, ¿merecerá otro nombre que el de *rutina*? Los cálculos fríos de la razón lógica ¿podrán nunca suplir á los arranques de la pasión y del sentimiento, que tienen á su vez su razón y su lógica propias y especiales? Yo creo que no. La razón y la lógica, para el estudio detenido del gabinete, para buscar todos los medios de hacer nuestro el personaje encarnándonos en él: po-



seido ya, y una vez sobre la escena, *que de la abundancia del corazon hable la lengua.*

Aunque muy condensado, por molestarte menos, te digo mi parecer franca y lealmente, no para que me envíes elogios corteses, sino para que, franca y lealmente tambien, me digas el tuyo y procuremos acertar.

Adios: tuyo de corazon.—JULIAN.

3

Bayona (Hotel St. Martin) 7 de Setiembre.
—1865.

Querido Julian: tu carta del 31, que he leído y releído, y tengo constantemente á la vista, es preciosa. Y aunque me dices que no buscas elogios por ella, sino mi opinion franca, elogios tengo que hacerte por su contenido, pero elogios que te razonaré para que los aceptes sin escrúpulo.

.
.
.

Y ahora vuelvo á tu carta. Tu carta, te lo digo una y mil veces, es preciosa. No quedará sepultada entre mis cartapacios; quiero que sea conocida; quiero que la lean *los actores*, para

que comprendan que *el oficio* tiene que aprender. Lo que me dices de mi obra es exactísimo. Yo he querido hacer un ensayo atrevido, veremos si salgo de él triunfante. Yo he querido resucitar el bello y poético género que inmortalizó á Corneille y á Racine, acomodándolo á las condiciones que el moderno gusto impone á las obras escénicas. He procurado hacer una tragedia, *tal tragedia* en su forma; pero dándole *al fondo* un poco más *de realismo*, ó por mejor decir, menos *de convencional*. Le he quitado la *tiesura*, la *aridez*, la *entonacion igual* y uniforme; y le he dado *variedad*, *flexibilidad*. Observa y verás que en mi tragedia las gentes *comen*, *duermen*, *se emborrachan*, se dicen pullas. Cesar mismo dice alguna, como aquella del acto 1.º, á propósito de los versos de Pitolao: «*Pueden hacer fortuna: son muy malos.*» Lo cual es un epigrama. ¡Ya ves! Una *tragedia* en que el *protagonista*, el *héroe*, di-

ce un *epigrama*! Es decir, ¡hace *reir* al público!!

Y despues de decirte esto, ¿qué he de opinar respecto al sistema de *espresion* que me propones? Que si no le tuvieras, deberias inventarlo para estar en armonia con la obra. Mi obra está escrita como tú representas: mi tragedia hay que *hablarla*; hablarla en los términos que tú entiendes este *hablar*, segun con tal claridad me lo esplicas en tu carta. Cuando yo escribia á Cesar, te tenia presente, te estaba oyendo, y procuraba ajustar mi *manera* de escribirlo á tu *manera* de representarlo. Sí, Julian, mucha sencillez: el que tiene la conciencia de su poder no hace esfuerzos para mandar; sabe que una insinuacion, un gesto bastan para ser obedecido.

Pero, como dices muy bien, no hay que confundir lo *sencillo* con lo *vulgar*; y ese es el escollo que tiene tu sistema para los que le

adoptan por su forma *exterior*, sin sentir en el alma *lo que tú sientes*.

Mi debilidad nerviosa no me deja continuar; pero quiero hablarte más de César, y continuaré mañana.

Contéstame, y recibe un abrazo de tu siempre buen amigo.—VENTURA.

Bayona (Hotel Saint. Martin) 10 de Setiembre de 1865.

Vuelvo á tomar el hilo, querido Julian, de mi interrumpida carta. No sé si podré escribirte todo lo que quisiera: hace unos dias que no me siento bien; es triste la vida que estoy pasando.

Te he dicho que apruebo y aplaudo tu sistema, aplicado á la representacion de mi Cesar: eso es lo que le conviene. Tú sabrás echar sobre un fondo de sencilla verdad un velo de riquísima poesia, hermanar la naturalidad con la elegancia y la grandeza: ese es el *quid*, el escollo que *tú solo* sabes salvar. De acuerdo en la síntesis del papel, te diré algo de mis pensamientos respecto á sus pormenores para que tú lo medites y tengas en cuenta al hacer tu estudio de detalles.

Al abrirse la escena está César muy ocupado con sus amanuenses dictándoles leyes y edictos. Absorvido en su tarea, no hace caso de Antonio que le larga un apóstrofe contra su excesiva clemencia; y al fin, como quien se espanta un moscon que le zumba al oído, le dice:

«Antonio, me distraes.»

Ya ves cómo empieza á hablar: no puede darse frase más *sencilla*.

La relacion que le hace Antonio del banquete, debe oirla con rostro afable, y hasta con regodeo: Cesar era, ademas de todo lo que era, hombre de mundo, amigo de las mujeres y de la buena mesa.

Y por esta razon opino (piensa en ello) que en la relacion que le hace luego á Antonio, al recordar cómo Servilia le salvó, y cómo se enamoró de ella, y la vió al cabo rendida en sus

brazos , se deje ver , al través de la madurez y juicio de los 57 años , algo del antiguo carácter enamorado y emprendedor , algun resto del pasado fuego juvenil.

Recomiendo , pues , á tu consideracion ese matiz del papel : que no sea un héroe todo *gravedad* reconcentrada y severa , sino un héroe *tratable* , comunicativo , *campechano* , amigo íntimo de poetas y actores. ¿ No lo ves así ?

Seguiré mañana : hoy no puedo más. Adios : te abraza tu amigo. — VENTURA.

Mi carta correspondiente á este lugar se ha traspapelado ; pero por la siguiente contestacion se deduce su contenido.

7

Bayona (Hotel St. Martin) 20 de Setiembre de 1865.)

Recibo tu carta del 18, mi querido Julian, y la leo con inmenso placer. ¡Cómo nos entendemos! Qué de acuerdo estamos en todo lo que es comprender y sentir las bellezas del arte!!

Efectivamente, mucho entusiasmo, mucho amor, mucha *juventud* puede darse (y tú se la darás sin duda) á la frase:

«¿Que olvidé mi peligro te decia?

»Miento, que lo bendije!!»

Es verdad, allí Cesar da un salto atrás, y á solas con su amigo y confidente, cuando nadie ve su flaqueza, es el jóven de 20 años, impe-

tuoso, enamorado, emprendedor. Y pues hablamos de detalles pequeños, te diré que caviles sobre el modo de decir, cuando Antonio te pregunta:

«Un hijo...! y vive?»

y tú le contestas:

¡«Vive! La suprema autoridad... etc.»

Sobre este *vive!* llamo tu atención. Creo que hay muchos matices en esa palabra. *Vive!*... no sé si por fortuna ó por desgracia! *Vive!* para ser mi felicidad ó mi tormento! *Vive!* y no sé si alegrarme ó sentirlo!...

Esto no puede *prepararse*: allí, en el momento crítico, la inspiración te dará el tono, y será admirable de tu boca!

La frase:

« Y amó á Cesar ! »

la has comprendido *como artista superior*. Sí, tienes razon : todos los que hagan la tragedia la dirán alzando la cabeza, tomando un continente heróico y elevando el tono, como quien dice...

« y amó á este *grande hombre!* »

* Tú no, ya lo sé : te estoy viendo hacer esa pequeña pausa, y elevar el tono en la frase anterior, « la que amó una vez sola ! » y bajarle, y decir con una entonacion de *sencilla modestia*.... « Y amó á Cesar ! » — es decir, amó á *este pobrecito!*

¡ Cómo gozo conversando contigo de estas cosas !!!

Todo lo que Cesar habla con Antonio desde que Faberio anuncia á la Reina de Egipto cons-

tituye una situacion puramente *cómica*. Es decir, Julian mio, una situacion *cómica en una TRAJEDIA* !! ¿No es esto nuevo? ¿No debe ser esta la tragedia de nuestro tiempo? ¿Lo entiendes como yo? Espero tu voto.

Exactísimo y bello es cuanto me dices en tu carta acerca de tu diálogo con Publio Siro.

En cuanto al acto 3.º me dices *cuanto hay que decir*.

No puedo más por hoy. Te abraza tu—
VENTURA.

Aquí llegábamos en nuestra correspondencia, cuando el mal que afligia á Vega se recrudeció: salió para Madrid, y á las pocas horas de haber llegado, la voz del ilustre poeta calló para no volver á sonar. ¡Un recuerdo cariñoso para el amigo del alma! ¡Gloria y laureles impercederos al autor de *El Hombre de mundo*!!

V.

Mi defensa está terminada: no tengo más que añadir. Mis creencias y mis convicciones en el arte son hijas de todos esos datos que he relatado; y en la representación de *La Muerte de Cesar* he querido corroborarlas con la opinion del autor. He hablado, no he declamado: he procurado hacer de Cesar *un hombre* natural y sencillo, como lo son cuantos tienen verdadera conciencia de lo que valen. Si despues de todo me he equivocado, como seguramente no ha sido por falta de celo y de buen deseo, yo ruego al público que añada una de sus bondades á las muchas que ya le debo, perdonando mi ignorancia en gracia de mi intencion.

