

Lib. D. Antonio Cánovas del Castillo

JOSÉ ANCHORENA

PRINCIPIOS GENERALES

SOBRE EL

ARTE DE LA LECTURA

CON UN RECUERDO

DE

MIGUEL MOYA

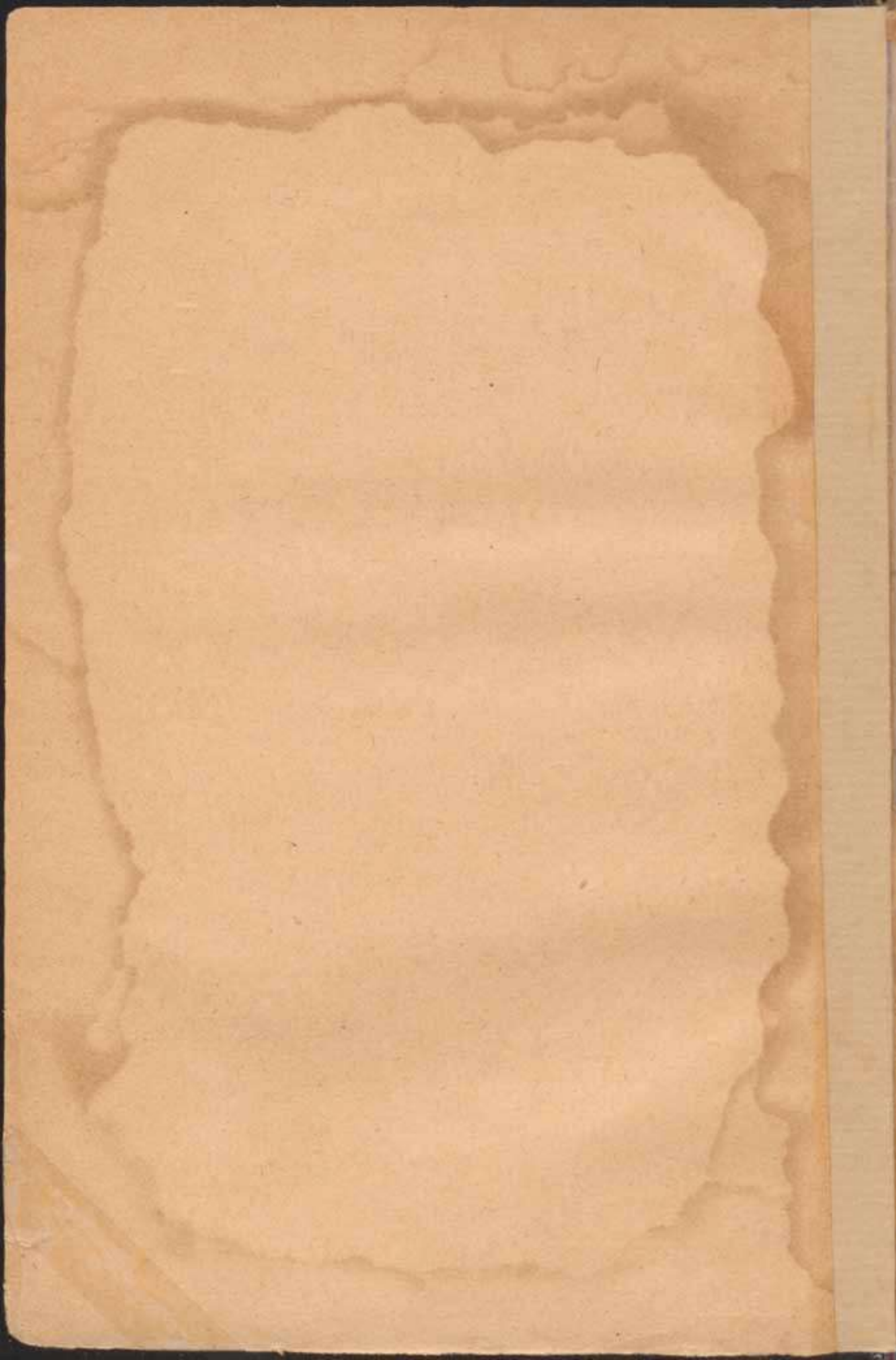


MADRID

IMPRESA Y ESTEREOTIPIA DE EL LIBERANZA

calle de la Alameda, núm. 2.

1891



LE-3248 7-2-

PRINCIPIOS GENERALES

SOBRE EL

ARTE DE LA LECTURA

29.10

0,50 pts

561982000003

JOSÉ ANCHORENA

PRINCIPIOS GENERALES

SOBRE EL

ARTE DE LA LECTURA

CON UN RECUERDO

DE

MIGUEL MOYA



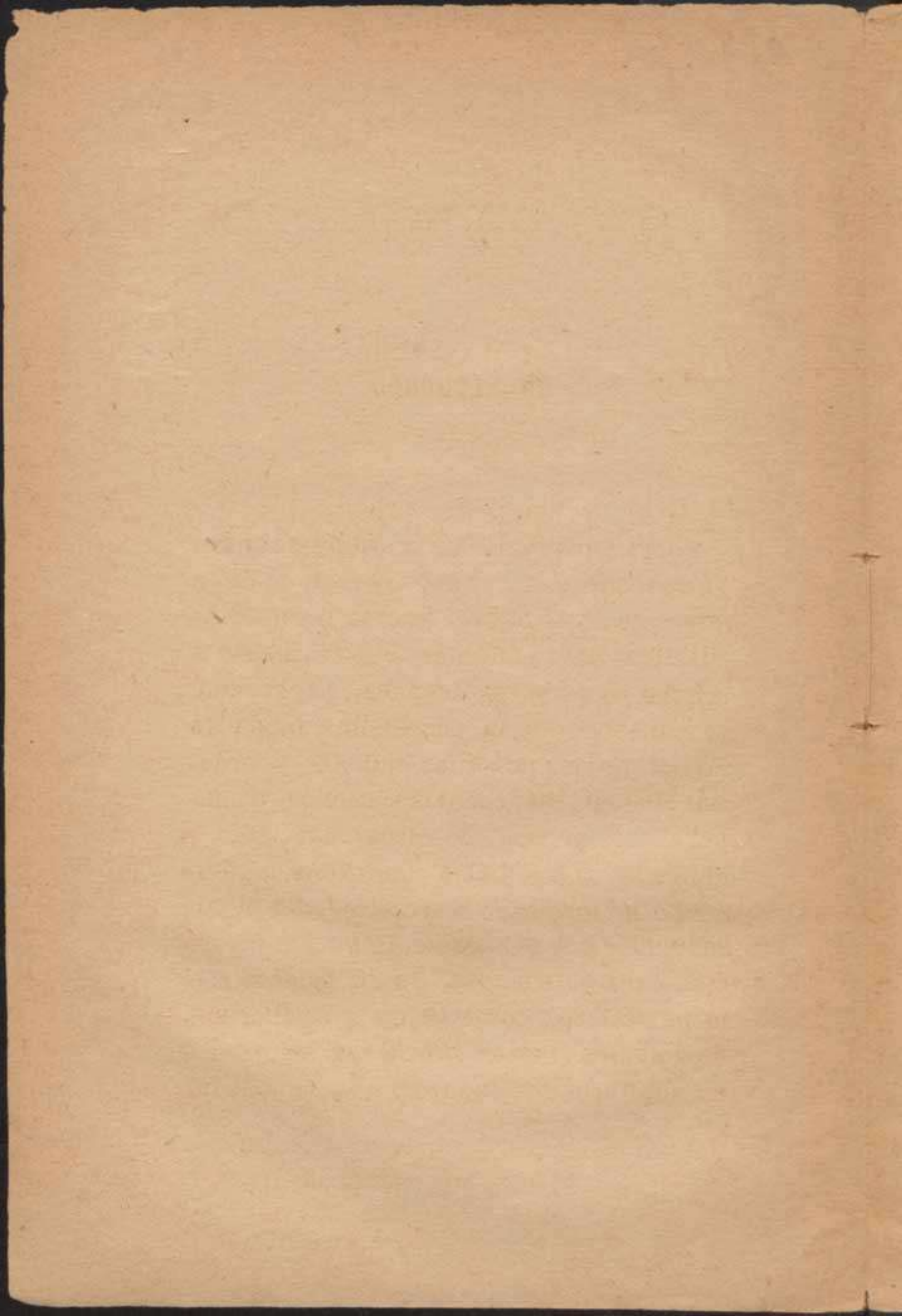
MADRID

IMPRESA Y ESTEREOTIPIA DE EL LIBERAL

calle de la Almodena, núm. 2.

1891

E.



UN RECUERDO



¡Pobre Anchorena! Me acordaré siempre. Ya de madrugada, cuando el regente de la imprenta de *El Liberal* recogía las últimas cuartillas para el número que iba á salir á la calle pocas horas después, Anchorena, descansando de la penosísima fatiga de leer originales, discutir noticias y ordenar el ajuste de artículos y sueltos, poníase á charlar con nosotros regocijado y alegre, y pocos había que venciendo el sueño no formasen corro alrededor suyo, seducidos por el encanto de su conversación culta é ingeniosa, de su palabra elocuente, tersa, correctísima... Anchorena, en aquellas charlas ofrecía casi siempre á su auditorio dos cuadros: uno lleno de luz

y color y poesía, la tierra andaluza, sus costumbres, su historia, sus mujeres y sus artistas; otro lleno de sombras, la política, sus hombres, sus ingraticudes, sus amarguras de deajo perdurable. Entonces Anchorena hacía sus mejores artículos. No teniendo tiempo para escribirlos los hablaba.

No se dirá nunca bastantes veces. Para el periodista de sangre, el periódico es la vida entera, fiebre que consume, manía contagiosa, vocación irresistible, vicio incurable. Y aunque otra cosa se crea ó se diga, no hay trabajo más penoso ni más ingrato que el de la prensa. Galdós tuvo que huir de ella, convirtiéndose, como Balzac, en un benedictino de la novela, para ser Galdós. Sellés fué Sellés, cuando dejó de ser periodista. ¡Cuántos hay,— créalo el insigne Pereda,— que han escrito dramas y novelas porque dejaron á tiempo de escribir para los periódicos! ¡Cuántos hay que no han escrito novelas y dramas porque les ha matado para la notoriedad y para las satisfacciones de tan altos em-

peños el feo vicio de escribir artículos y sueltos!

Anchorena (vivos están Sellés, Augusto Figueroa, Marcos Zapata y tantos otros que no me dejarán mentir), pudo escribir libros muy notables, y se contentó con ser periodista y sólo periodista. No pidais en las librerías y en las bibliotecas las obras de Anchorena: no ha dejado más que este, *Arte de la lectura*, que no pudo ver concluido. Los frutos de su erudición selecta, de su claro talento, de su ingenio sutil, de su culto á la forma, de su observación agudísima, hay que buscarlos en *El Universal*, en *La República Democrática*, en *La Bandera Española*, en *El Imparcial*, en *El Liberal*, en los periódicos que redactaba ó dirigía.

Demócrata de corazón, de sana conciencia, de sentimientos nobles y caballerosos; naturaleza hecha para luchar y combatir; ilustrado, culto, decidor, ameno; ni pactó nunca con las conveniencias, con los intereses y con las preocupaciones, ni mereció sino elogios sinceros de

cuantos conociámos las varias aptitudes de su talento y sus sobresalientes condiciones de escritor.

Los que compren este libro leerán una obra buena, y harán al propio tiempo una buena obra.

Anchorena no era *un chico de la prensa*.
Era un grande.

Miguel Boya.

Ilmo. Sr.: S. M. el Rey (q. D. g.) y en su nombre la Reina Regente del Reino, en vista del informe favorable emitido por la Real Academia Española, ha tenido á bien disponer que se adquirieran, con destino á Bibliotecas públicas, 1.000 ejemplares de la obra PRINCIPIOS GENERALES SOBRE EL ARTE DE LA LECTURA, de D. José Anchorena, al precio de una peseta cada ejemplar, y con cargo al cap. 13, art. 7.º, concepto 3.º del Presupuesto vigente.

De Real orden lo digo á V. I. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde á V. I. muchos años. Madrid 22 de Noviembre de 1890.

ISASA.

Sr. Director general de Instrucción pública.

INFORME QUE SE CITA

Real Academia Española.—Ilmo. Sr.: El señor Académico de número encargado de informar acerca de la obra del Sr. D. José Anchorena, titulada PRINCIPIOS GENERALES SOBRE EL ARTE DE LA LECTURA, que acompañaba á la atenta comunicación de V. I., fechada á 6 del mes corriente, ha emitido el dictámen que se inserta á continuación:

«En cumplimiento de lo ordenado por el señor Director, he examinado el libro de D. José Anchorena, intitulado PRINCIPIOS GENERALES SOBRE EL ARTE DE LA LECTURA, sometido á informe de la Academia Española por la Dirección general de Instrucción pública.

Según su título indica, contiene esta obra, en reducido número de páginas, reglas y preceptos clara y metódicamente expuestos, sobre el modo de sacar de la voz, de este prodigioso instrumento humano, con el cual la inteligencia se revela y resplandece, todo el partido posible en el teatro, en el foro, en la tribuna y en el templo.

Habiéndose escrito en distintos países tanto

y tan bien acerca de esta materia, sería notoria injusticia la de buscar ideas completamente originales y desconocidas en el libro elemental del Sr. Anchorena; pero no puede negársele el mérito de encerrar en breve espacio, y con claridad suma, los principios fundamentales de un arte tan difícil como el de la palabra viva, cuyo uso, siempre necesario, ha llegado á ser de todo punto indispensable en nuestros tiempos de activa propaganda é incesante discusión.

Considerándole, pues, como obra didáctica y teniendo en cuenta la conveniencia de vulgarizar los estudios á que el libro del Sr. Anchorena se contrae, el que suscribe opina, salvo el mejor parecer de la Academia, que procede informar á la Dirección general de Instrucción pública en sentido favorable á la protección oficial que para dicho libro se solicita.»

Y habiendo aprobado la Academia el preinserto dictamen, tengo la honra de comunicárselo á V. I., cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid 28 de Junio de 1889.—El Secretario,
Manuel Tamayo y Baus.—Ilmo. Sr. Director general de Instrucción pública.

Esta obra ha sido declarada de texto
por Real órden, fecha 30 de Mayo de 1890.

PRINCIPIOS GENERALES

SOBRE EL

ARTE DE LA LECTURA

CAPÍTULO I

De la voz.

El título del presente estudio nos señala fijamente el punto de partida para entrar en materia, sin que hayamos menester buscarle entre vaguedades ni por rodeos. Trátase de la lectura en alta voz y la voz ha de ser lo primero y también lo principal.

La tradición didáctica, nunca interrumpida entre nosotros, pide que rompamos en estos comienzos por grave y un tanto obscura definición de la voz; que tras ella encajemos menudísima descripción del órgano que la produce y de su manera de funcionar, y libres ya de tales cuidados,

que nos engolfemos en suma pavorosa de preceptos, sin olvidar, por de contado, las obligadas citas al pié ni la balumba de notas al final.

Respetando la tradición, nos guardaremos bien de seguirla, temerosos de que aburrido el lector no pase de las primeras páginas de este libro ó enojado le arroje, pues la sequedad preceptiva, no menos aisladora que la sequedad atmosférica, aridece las artes más amenas y esteriliza las enseñanzas más fecundas.

Y pues conocemos el peligro, apartémonos de él y entremos llanamente en materia.

Se ha comparado siempre al órgano de la voz con un instrumento músico.

Desde Quintiliano que lo comparó con una flauta, el más conocido y usual de su tiempo, hasta el gran trágico Talma, que lo comparó con un piano, el más conocido del suyo y también del nuestro, todos han usado de la comparación al tratar de la voz.

Al presente no se le compara ya con instrumento alguno, antes bien se le recono-

ce y declara por el primero y más perfecto de todos y con él se comparan como tipo de superioridad y perfección todos los demás, hasta el violín, ese invento maravilloso con el cual se ha dado el hombre una segunda voz.

Mas no por haber ganado el órgano de la voz su verdadera condición y categoría, debemos desdeñar las comparaciones á que se inclinaban tanto los antiguos. Aceptemos, aunque sea condicionalmente, la de Talma, pues nos permite sustituir lo desconocido, que es el órgano de la voz, por lo conocido, que es el piano, el instrumento más familiar y también el más sencillo en su mecanismo y funcionamiento. No hay manos que no hayan oprimido sus teclas, ni ojos que no hayan penetrado en el interior de su caja, complaciéndonos ya en arrancarle dulces sonidos, ya en ver aquel vibrar de sus cuerdas y aquel golpear de sus mazos.

Pues bien, si pulsamos las teclas de un piano, las notas que produzcamos serán unas más ó menos fuertes que otras, unas

más ó menos agudas que otras, unas, en fin, resonarán de un modo y otras de otro.

La simple observación de estas diferencias nos da los caracteres del sonido de ese instrumento, y por la comparación admitida, los de la voz; caracteres que en el lenguaje científico y también en el vulgar, se expresan con las palabras intensidad, altura y timbre.

Preciosa podemos llamar á una comparación que de tal suerte desembaraza y acorta nuestro camino; pero aún ofrece otra ventaja principal al darnos también como nos da con esos tres caracteres un método riguroso y sencillo para estudiar la voz.

Por una contradicción inexplicable, por uno de tantos vicios de educación que nadie procura corregir, dejamos abandonado así mismo al órgano de la voz y prestamos asíduo cuidado al desarrollo y vigor de aquellos órganos y de aquellos miembros que aplicamos á servicios exclusivamente materiales de la voluntad.

No procuramos conocer ni mejorar el

órgano más importante y característico de nuestra naturaleza después del cerebro, como no sea para cultivar el arte del canto, sin tener en cuenta que de la voz nos servimos principalmente en nuestra vida doméstica, social y pública; que la voz expresa cuanto pensamos y sentimos; que sin voz no hay hombre al no poder comunicarse más que de una manera imperfecta con los demás.

Pero hemos dicho contradicción y tal vez habría sido más propio decir consecuencia, pues despreciamos siempre lo primero que adquirimos, y sobre todo, lo que adquirimos sin trabajo, como la voz. Este es el delito que la condena al abandono.

Sea contradicción, sea consecuencia, es lo cierto que no educamos nuestra voz, cuando nada hay en nuestro organismo tan menesteroso de educación ni tan susceptible de mejoramiento.

Ha habido actores y oradores famosos á quienes la naturaleza no concedió un órgano robusto, flexible y sonoro, y que, sin

embargo, lograron poseer una voz poderosa y expresiva de los afectos más variados. ¿Cómo? Los biógrafos de los príncipes de la elocuencia y de los grandes artistas de la palabra lo refieren menudamente.

La voz de Demóstenes era flaca y desagradable; pero apasionado por la elocuencia se propuso mejorarla á toda costa y para ello se iba á orillas del mar y poniéndose cercano al lugar en que las olas se rompían con mayor ímpetu y fragor contra los peñascos, recitaba piezas de versos hasta que los oía distintamente. Aquel bramar de las olas le representaba el de las muchedumbres alteradas en la plaza pública y á las cuales subyugaba con su palabra.

Así logró robustecer su voz y realizar su deseo vehementísimo de persuadir ó apasionar al pueblo ateniense, aun siendo el más difícil de contentar en punto á estas artes.

Cicerón, otro príncipe de la elocuencia, cuenta que su voz era pobre, desigual y

hasta afeminada, para venir á decirnos con no disimulada satisfacción, que á fuerza de su perseverante ejercicio había conseguido darle el vigor y la igualdad de que carecía.

Holgarían nuevos ejemplos para probar las ventajas que ofrece el cuidado y conocimiento del órgano de la voz, su racional y perseverante ejercicio, pues sobre bastar los expuestos, esos órganos y esos miembros á los cuales damos irritante preferencia en nuestra educación las están pregonando siempre.

Mas no se crea que tal ejercicio y tales cuidados los reclaman solamente el órgano débil, la voz flaca. No. El órgano más robusto, la voz más agradable, sufrirán por el abandono la suerte del caudal puesto en manos disipadoras ó poco diligentes, comenzando pronto á mermar para acabar por consumirse.

Esto acaece y ha acaecido siempre á tantos actores y cantantes, á tantos oradores que ven tristemente cortada una carrera de esperanzas, cuando no de triun-

fos, por no haber prestado al tesoro puesto por la naturaleza en su garganta, ese cuidado diligente en mejorarlo y esa prudente economía en conservar lo que venimos recomendando y no cesaremos de recomendar. No pide menos insistencia en el consejo la necesidad de cuidar ese órgano para obtener de él todo ese grado de fuerza, de tensión, de actividad, ó sea toda la intensidad que pueda dar la voz.

No hemos apurado todavía la comparación del órgano de la voz con un piano, antes bien, vamos á obtener de ella sin necesidad de violentarla una nueva y grande ventaja.

Vibran las cuerdas del piano al golpear de sus mazos contra ellas, y de esta vibración más ó menos fuerte, más ó menos prolongada, más ó menos activa ó rápida, resulta ese sonido, que al concertado pulsar de las teclas nos da el efecto musical.

Pues esto mismo, ni más ni menos, se verifica en la producción de la voz. Al choque de una cantidad del aire recogido en nuestros pulmones, mayor y más con-

densada que la necesaria para la simple respiración, al choque de este mazo contra las cuerdas vocales, éstas vibran produciendo la voz y por el concierto de los choques sucesivos, la palabra, el discurso, el canto.

Pero ¿cómo vibran y por qué las cuerdas vocales?

No es punto de mera curiosidad, sino de necesidad, el averiguarlo; pero la ciencia nos prestará cuanto conduzca á aclararlo, sin necesidad de disquisiciones ajenas á nuestro objeto y también á nuestro método.

Establecen las teorías modernas de la Física como ley universal que la materia existe en estado de constante vibración, que percibimos por la vista como luz, por el tacto como calor, por el oído como sonido.

Esas vibraciones sacuden el aire que nos envuelve, el cual por virtud de su elasticidad exquisita las transmite hasta nuestro oído é hiriendo el tímpano las sentimos entonces como sonido. El per-

feccionamiento que van alcanzando los aparatos acústicos permite esperar que llegue un día en que se pueda percibir esa vibración, ese latir constante de la materia, á la que antes se motejaba de inerte. Esta es la teoría.

Ahora bien, y entrando en el asunto, si aumentamos gradualmente la actividad de esa vibración, la rapidez de ese movimiento en las cuerdas de un piano, observaremos que los sonidos resultantes son cada vez más agudos y que desde el número mínimo de vibraciones que podemos imprimirles hasta el máximo, se establece una sucesión de sonidos de más en más altos ó agudos. La observación es rigurosamente aplicable á nuestro aparato y á él nos referimos ya. Si esos sonidos sucesivos no están separados por ciertos intervalos, no podremos distinguirlos más de otros y nos resultará ese sonido confuso que caracteriza al ruido; pero si les separan esos intervalos, distinguiremos los unos de los otros y formarán una escala gradual, esa escala que sujeta á divisio-

nes metódicas como la octava, por ejemplo, es el fundamento del sistema musical.

Esta distinción entre los sonidos sucesivos al elevarse es lo que constituye la altura de la voz ó sea la de cada sonido sobre el menos agudo tomado como punto de partida ó de comparación; cualidad de la voz que nos permite clasificarla y distinguirla naturalmente en tres grupos, voz baja ó grave, voz media y voz alta ó aguda.

Esta breve excursión, ó mejor dicho, escauceo, por el campo de la ciencia, no resulta vano, pues nos ha valido conocer sin trabajo el segundo y más importante de los caracteres de la voz, en lo cual está nuestro perdón.

Al producirse la voz no vibran solamente las cuerdas del aparato vocal; todas sus partes y hasta el pecho y hasta los cuerpos sólidos en que descansamos entran en vibración, como se observa en el piano, que vibran y retiemblan todas sus partes, hasta la tarima en que se apoya, al vibrar sus cuerdas.

Pues bien, del conjunto de todas esas

vibraciones, de la acción combinada de todos esos factores, resulta el timbre, lo que vulgarmente se llama el metal de la voz, porque antiguamente se conocía á los metales por su sonido, y es á la voz lo que el rostro á la persona, que la caracteriza y distingue de las demás.

No es necesario definir el timbre.

Arrancad una nota cualquiera al piano, arrancad esa misma nota al violín, por ejemplo, y todo el que las oiga las distinguirá claramente. Aun entre instrumentos iguales se distinguirán una de otra esas notas y lo mismo sucede entre las voces, que siempre se diferenciarán en algo, y ese algo es precisamente el timbre, la cualidad más característica de la voz.

Los físicos más eminentes de todos los tiempos han pretendido explicar el timbre, verdadero secreto de la naturaleza, presentando teorías á cual más ingeniosas, pero reducidas todas á meras hipótesis. Un sabio alemán de nuestros días ha logrado penetrar ese misterio presentando con las necesarias pruebas una teo-

ría que ha sido universalmente aceptada.

Y así como hemos tomado licencia para otras cosas, la tomaremos también para apuntarla, porque en realidad es interesante y no ajena á lo que venimos tratando.

Todo cuerpo al resonar se convierte en el centro de muchos sistemas de ondas sonoras independientes, á cada una de las cuales corresponde una nota. Cada una de las notas producidas por dicho cuerpo es por tal suerte un sonido al que acompaña un cortejo ó un coro de otros sonidos, que se llaman *armónicos* porque forman cuerpo y con él se armonizan en cierto modo. De esta suma de sonidos recibe el oído una impresión total que es el timbre. De la riqueza en armónicos resulta la excelencia del timbre.

Esta es la teoría.

En el timbre de la voz reside uno de los más poderosos medios de expresión.

Las pasiones que agitan nuestro ánimo, las sensaciones todas que experimentamos, ejercen una acción directa sobre nuestro órgano vocal y modifican la na-

turalidad de sus sonidos. La cólera, la alegría, el dolor, el miedo, el amor, la compasión, mudan el timbre de una manera especial y tan caracterizada, que aun sin entender las palabras, el sonido por sí solo expresa esos afectos y esos estados del ánimo y del cuerpo.

No es, pues, casual ni arbitrario que en el teatro se confíen siempre á determinadas voces determinada representación de afectos y de caracteres. A los galanes, á los tenores, el amor y la alegría, á los barbas y á los bajos, la cólera, los celos y hasta la traición.

Siendo como es el timbre el resultado general de las condiciones de nuestra voz y de su estado, mejorándola por el ejercicio que antes hemos recomendado, mejoraremos también su timbre, y el timbre agradable gana pronto al auditorio, como el rostro simpático gana las voluntades y las predispone al agrado hácia nosotros, á dejarse persuadir por lo que leemos, ó á sentir lo mismo que expresamos, que es el objeto y fin de la lectura en alta voz.

CAPITULO II

De la respiración.

Respirar es vivir.

Cuanto vive, respira; cuanto respira, vive.

Es tan estrecha la relación entre el vivir y el respirar, que confundimos frecuentemente este signo de la vida con la vida misma. Cuando salimos de un lance peligroso ó de un momento de angustia, solemos exclamar, desahogando el pecho: ¡Comienzo á respirar! Queriendo así decir: torno á vivir.

Como la lectura es la palabra y no hay palabra sin respiración, podemos deducir sin violencia otra relación, siquiera sea momentánea, entre la lectura y la respiración, diciendo: leer es respirar.

Pues si leer es respirar, para leer bien será necesario respirar bien, y tanto mejor leeremos cuanto mejor respiremos, siendo, por tanto, necesario el estudio y conocimiento de una función tan esencial de nuestro organismo para llegar á dominarla.

Ese estudio, se dirá, ese conocimiento toca exclusivamente á la fisiología puesto que se trata de una función orgánica: huelga y aun perturba el presente capítulo en un Arte de Lectura.

A esta afirmación opondremos una pregunta: ¿Basta la respiración normal para la producción de la palabra, y por lo tanto, para la lectura?

No, no basta.

Cuando corre brisa ó aire blando, observamos que no hace vibrar, ni por consiguiente, producir sonido alguno al alambre de un telégrafo; pero si llega á soplar con la fuerza que le muda en viento, entonces arranca al alambre un zumbido, una voz, á la que no falta más que la articulación para ser la palabra.

Pues bien; la simple respiración, á semejanza de la brisa, no basta á hacer vibrar las cuerdas vocales, pero si lanzamos con fuerza contra ellas una cantidad del aire que contienen nuestros pulmones, entonces vibran y se produce la voz.

Este fuerte choque del aire contra las cuerdas vocales no es ya el acto instintivo y necesario de la simple respiración, es un acto reflexivo de nuestra voluntad, que podemos ejecutar ó dejar de ejecutar, ejecutar bien ó mal, de un modo ó de otro. Es, por lo tanto, susceptible de estudio y de mejoramiento en su aplicación á la lectura, y así, lejos de holgar, cuadra y encaja ajustadamente en nuestro Arte.

Es tan provechoso ese estudio, que además del beneficio directo que por él buscamos, nos reporta otro que no buscamos, el de la práctica de una excelente regla de higiene, rara vez cumplida.

La respiración no es un acto simple, la constituyen dos actos: el de aspirar el aire ambiente y el de espirarlo.

Ejecutando el primero nos proveemos

del aire que ha de obrar como agente sobre las cuerdas vocales; ejecutando el segundo empleamos ese aire y producimos la voz.

Si adquirimos para gastar y gastamos por necesidad, claro resulta que la primera regla que debemos aplicar para regir nuestra respiración y dominarla, es una regla de economía: debemos gastar menos aire que adquirimos.

Y en verdad, si no reservamos alguna cantidad para un gasto perentorio, extraordinario, llegará un momento en que el aire escasee en nuestros pulmones, se debilite la respiración y aun llegue á suspenderse mientras le adquirimos de nuevo, faltando así la palabra.

Para alimentar el gasto constante de voz que exige la lectura, para sostenerla sin intermitencia ni remisión, para llenar cada sílaba de un sonido que la lleve entera hasta las últimas filas del auditorio, la respiración tiene que efectuarse con la mayor facilidad, plenitud y desahogo.

Personas hay que, dotadas de un apar-

to respiratorio excelente, respiran mal sin embargo, y otras que no respiran bien porque sus órganos son débiles ó defectuosos, tropezando por estas causas con graves inconvenientes para la lectura en alta voz.

Estos inconvenientes sólo pueden desaparecer mediante un ejercicio que corrija los vicios funcionales de aquéllos y vigorice los órganos defectuosos de éstos, haciendo á los unos y á los otros dueños de su aliento.

Entre todos los ejercicios que con tal objeto pueden practicarse, el mejor, el más sencillo y provechoso, es, por rara virtud de nuestro arte, la lectura misma, regular, despaciosa y asídua.

Demóstenes, cuyo aparato respiratorio era muy débil en su juventud, imaginó un ejercicio singular para fortalecerlo. Subía cuevas recitando los más versos que podía; pero este es un remedio heróico que no nos atrevemos á recomendar á los lectores.

Nuestros montañeses del Pirineo suben

á las más elevadas cumbres, trepan por los más ásperos riscos, recorren á la carrera larguísimas distancias, sin esa fatiga, sin ese anhelo que observamos casi siempre en todo el que realiza aquellos actos en que entra por cosa principal la respiración.

No poseen secreto, ni tampoco dote especial otorgada por la naturaleza. Es que respiran admirablemente, es que aspiran el aire con método y lo espiran de la misma suerte, siendo esto lo primero que aprenden por observar que corre más y se cansa menos aquel que mejor respira, aunque no sea tan vigoroso como el que respira peor.

En esas visibles luchas de la carrera que á semejanza de los juegos clásicos de Grecia se verifican en aquellas montañas, luchas que por lo provechosas debían entrar en la educación de nuestra juventud, algunos campeones llevan un canutito entre los dientes. Con este instrumento tan sencillo, verdadero medidor del aire, no aspiran ni espiran más cantidad que la que

puede pasar por el hueco del cilindro, resultando así uniforme el movimiento de la respiración y el de la carrera y una estricta economía en el gasto de aire.

Como la lectura no es al cabo más que una carrera, el que sepa respirar leerá más, leerá mejor y terminará sin fatiga.

Ya que no sea posible medir exactamente el aire que empleamos, al menos debemos procurar gastarlo con todo el método y sobriedad posibles. Una respiración desordenada nos obliga á hacer respiraciones ruidosas que producen ese resuello semejante al de un fuelle, ese hipido que no sabemos á quién molesta más, si al que lee ó al que oye leer.

Hay personas que por vicio adquirido en la niñez y arraigado más tarde disponen su boca al leer de tal suerte que más que aspirar el aire, le sorben.

Los griegos, tan pulcros en su manera de decir, cuidaban mucho de no incurrir en este defecto y hablaban redondeando la boca para facilitar el paso del aire, *ore rotundo*, como dice Horacio, extendiendo

ya el sentido de la expresión hasta indicar la grandilocuencia poética.

El defecto es pues fácil de corregir, bastando habituarse á abrir más la boca.

Como no hay palabra sin respiración, tendremos que sucumbir siempre á esta ley orgánica, por acelerada que sea la lectura, y distribuir ciertos espacios ó reposos que nos permitan tomar aliento.

Siendo pues una ley tiránica, ineludible, esta de la respiración, el mejor partido es transigir con ella y cumplirla de tal modo que no lo cumplimos.

Para ello no se debe esperar nunca á que el aire se agote enteramente en los pulmones y la necesidad y la fatiga nos obliguen á aspirar un gran volumen de una vez, contraviniendo así á nuestra regla de economía.

Hasta llegar á las pausas propias en las cuales es dado al lector respirar á sus anchas, puede entretener la respiración é ir manteniendo el gasto de aire con aspirarlo en pequeñas y frecuentes porciones, oportuna y suavemente.

De otra suerte la lectura, sobre todo la de los versos, resulta penosa, descosida y falsa; la corriente de emoción que había ganado al auditorio se interrumpe ó la predisposición al convencimiento desaparece.

Algunos actores han sido maestros en el manejo de su aliento, oyendóseles recitar larguísimos períodos, en prosa ó verso, sin que á nadie pareciera que respiraban. D. Carlos Latorre fué consumado en este arte y su discípulo D. Pedro Delgado le aprendió con provecho. En *La Jura en Santa Gadea* decía los endecasílabos del juramento de tal suerte, que aun siendo largos y fatigosos, el auditorio se hacía cuenta de que no había tomado aliento al recitarlos: y no era así, sino que lo tomaba con oportunidad y disimulo en el punto propio y en la cantidad estrictamente necesaria para respirar sin que nadie lo notase.

El célebre trágico Talma refiere en sus *Memorias* una anécdota, de la cual se deduce una regla utilísima y que prueba

hasta qué punto es conveniente y necesario andar atentos al cuidado de la respiración.

En los comienzos de su carrera no podía Talma recitar sin fatiga notoria un largo parlamento, aun siendo como era de recia complexión. Más que su propio defecto, le mortificaba el ver que otro actor de su misma compañía, mozo enclenque y de flaca voz, recitaba larguísimos parlamentos sin experimentar, en apariencia al menos, fatiga ninguna.

«Este hombre, se decía, posee un secreto para cansarse diez veces menos que yo, siendo yo diez veces más fuerte que él. Necesito á todo trance conocer ese secreto y voy á preguntárselo.»

Hízolo así, pero sólo recibió un sarcasmo por respuesta.

—Gritáis mucho, Sr. Talma, y no necesitáis lecciones de nadie.

—Yo te arrancaré tu secreto, se fué diciendo el buen Talma furioso.

Desde aquel punto comenzó á espiarle y cierta noche que representaba una obra

en la que tenía que recitar un monólogo larguísimo, fué á agazaparse en la concha del apuntador y á acechar con atención profunda hasta el menor movimiento de sus labios.

De pronto abandonó su escondrijo gritando: ¡Ya le tengo! ¡Ya es mío!

Era suyo el secreto.

Había observado que su rival tomaba las aspiraciones antes que hubiese espirado enteramente el aire de su pecho, y á fin de disimular estas aspiraciones repetidas las hacía especialmente delante de la *a*, la *e* y la *o*, esto es, en los lugares en que, abierta ya la boca, permite aspirar ligeramente sin que por nadie pueda advertirse.

Entonces se le reveló de un golpe el arte de respirar y lo comprendió todo. Ya nada fué largo ni fatigoso para él; pero más noble que su compañero, se apresuró á divulgar el secreto para que todos se aprovecharan de su descubrimiento.

D. Carlos Latorre nos dá esta misma regla, aprendida sin duda de Talma, en

unos breves apuntes que dejó sobre declamación teatral.

Para familiarizarse con este ejercicio se necesita constancia, pero una vez familiarizados, ya no hay lectura que pueda rendirnos, por larga ni por penosa, ó cuando menos, ya no es fácil que el auditorio advierta nuestra fatiga.

Parece que estas observaciones hechas por actores no cuadran al lector, pero no es así, antes bien le son aún más necesarias y provechosas que al actor mismo.

En la acción teatral, el actor dispone de momentos de descanso en el diálogo, en el movimiento escénico, en la acción, en la pausa, más frecuente y prolongada que en la lectura; pero en ésta toda la atención del auditorio está en la palabra del lector, y éste ni se mueve, ni acciona, ni gesticula, ni tiene auxilio alguno que le permita reposo. Puede decirse que navega á palo seco y sin más medios que los de su arte, mientras que al actor le sobran.

CAPITULO III

Lección práctica.

Al hablar de ciertos actores que sobresalieron en el arte de respirar fácil y disimuladamente, citamos á D. Pedro Delgado, á quien admiraba el público inteligente cuando decía los endecasílabos del juramento en *La Jura en Santa Gadea*.

Esos mismos versos van á servirnos para indicar cómo y en qué puntos se deben tomar los alientos, á fin de que la respiración no sea perceptible para el auditorio, porque están escritos de tal suerte que sólo quien respire muy bien, podrá decirlos propia y lucidamente.

Copiaremos la escena toda, á fin de que el lector que no conozca la obra comprenda el sentido de las palabras del Cid, al

arrancar el juramento al rey Alfonso, y pueda darles el tono y la intención que han menester:

- CID. La ceremonia empieza.
Burgos leal, desnuda tu cabeza.
(Se acerca al Rey, le pone la ballesta cerca del pecho; el Rey tiende la mano encima.)
Poned la mano en la ballesta armada
y jurad ante el reino de Castilla
que de Sancho la muerte desastrada,
bien que él os arrojó de vuestra silla,
no fué por vos urdida ni mandada.
- REY Juro que culpa tal no me mancilla.
- CID. *(Ap.)* De la campana la señal no siento...
Repetid de otra forma el juramento.
- REY ¡Repetirlo!
- CID. Empuñad este cerrojo
con que cierra su umbral Santa Gadea.
(Yendo con el Rey hasta la verja, y moviendo la hoja en que está el cerrojo.)
- REY Rodrigo, reparad que me sonrojo...
- CID. Jurad que ni aun tuvisteis leve idea
de que otro, por temor ó por enojo,
mandara el golpe que á Vellido afea.
- REY Yo lo vuelvo á jurar, y concluyamos.
- CID. *(Ap.)* (Nada oigo). Consentid que repitamos.
- REY ¡Otra vez más!
- CID. Con la rodilla hincada.
(Va con el Rey hasta donde está el misal del altar y le abre.)

y tocando esa página divina
donde empieza la crónica inspirada
del que á salvar al hombre de su ruina
descendió de la célica morada
para morir en cruz en Palestina,
rendid á la verdad nuevo homenaje.

REY Ved que habéis de prestarme vasallaje.

(Arrodillándose.)

CID. Sostened y jurad que tan lejano
de vos anduvo el criminal intento
de tender asechanzas al hermano,
que, antes bien, al saber su fin sangriento...
*(El Rey interrumpe al Cid y pone la mano
sobre el Evangelio.)*

REY Juro que ajeno de placer villano
le consagré el piadoso sentimiento
que es bien que el noble con su sangre tenga.

CID. Como jurado habéis tal os avenga.

REY Sea, pues. *(Levantándose.)*

CID. Y al que usando alevosía,
de un enemigo noble se deshaga,
y el cetro que ganar apetecía
por crimen tan atroz obtenga en paga,
Dios le prive de paz en noche y día,
víctima expire de plebeya daga,
y esparcidos por montes y laderas
den sus miembros horror, pasto de fieras.

REY ¿A quién ese amago tan funesto
con que de rabia se me enciende el rostro?
¿Es á mí? *(Suenan las campanas.)*

CID. *(Ap.)* ¡La señal! No: lo protesto;
vos el monarca sois á quien me postro.

¡Castilla por el rey Alfonso Sexto!

(*Se arrodilla.*)

Todos. ¡Viva el rey! ¡Viva el rey!

CID. Vuestra ira arrostro,
y en señal de legítima obediencia
la mano os pido.

REY Huid de mi presencia.

Sólo porque sois vos el que dispuso
que vasallaje aquí se me ofreciese,
recibirle de nadie aquí rehusó:
quien súbdito de Alfonso se confiese,
venga al alcázar, y conforme al uso,
y sin que el Cid enmedio se atraviere,
tendrá el acto solemne cumplimiento.
Partid vos de mis reinos al momento:
fuera un error que la razón condena
dejar impune escándalo tan grave.

CID. Orden de Rey, que su poder estrena,
sagrada es por demás, dura ó suave;
señalad, pues, el término á la pena,
para mostraros hoy, y cuando acabe,
cuán fiel vuestros preceptos idolatro.

REY Por un año saldréis.

CID. Saldré por cuatro.

Estos versos, pocos en número, no ofrecen á primera vista gran dificultad, pero si se tiene en cuenta que han de decirse con voz llena, igual y entonada, sobre todo en los finales; que han de decirse con

determinada é invariable lentitud; que reina en la escena y en el público un silencio solemne, ese silencio del que se dice que permite oír hasta la respiración, se comprenderá que la empresa no es tan llana, que los alientos serán perceptibles y se pondrá de manifiesto la fatiga del lector ó del actor, rebajándose así en buen grado la ilusión del auditorio que, como es sabido, hay que mantener á todo trance. Por eso los preferimos para ejemplo, aun á la estancia pindárica más dificultosa.

Vengamos ya á la manera de decirlos.

Poned la mano en la ballesta armada
y jurad ante *(breve aliento al abrir la boca para
pronunciar la E inicial de la palabra siguiente)*

el reino de Castilla

que de Sancho la muerte desastrada,
bien que él os arrojó de vuestra silla,
(breve aliento) no fué por vos urdida ni mandada.

.....
y tocando esa página divina
donde *(breve aliento)* empieza la crónica inspirada
del que *(breve aliento)* á salvar al hombre de su ruina
descendió de la célica morada
para morir *(breve aliento)* en cruz en Palestina,
rendid á la verdad nuevo homenaje.

.....
... Y al que usando alevosía,
de un enemigo noble se deshaga,
y *(breve aliento)* el cetro que ganar apetecía
por crimen tan atroz *(breve aliento)* obtenga en paga,
Dios le prive de paz en noche y día,
víctima *(semialiento)* expire de plebeya daga,
y *(breve aliento)* esparcidos por montes y laderas
den sus miembros horror, pasto de fieras.

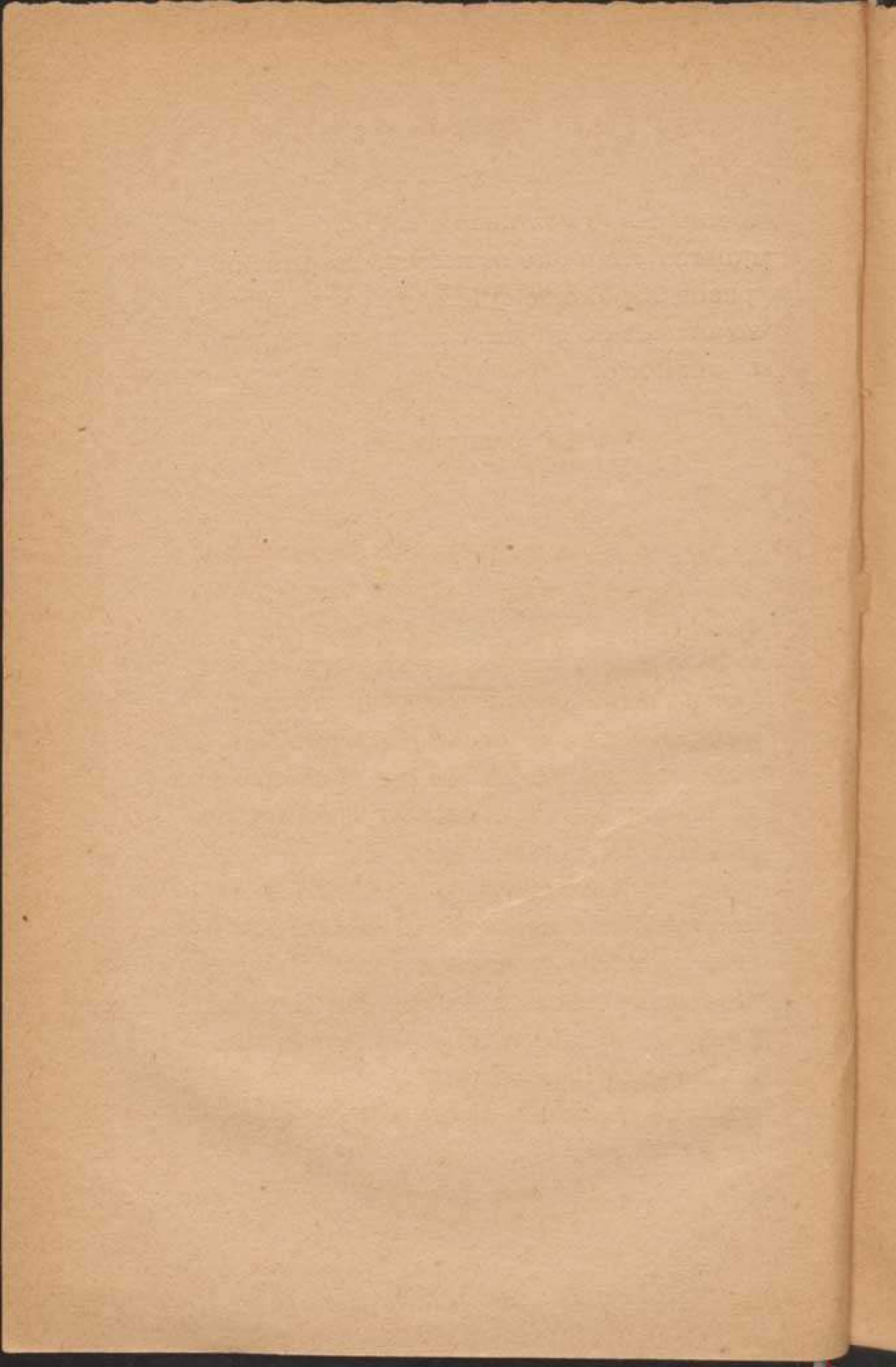
Tal vez parezca que hemos prodigado los alientos breves y los semialientos, pero pruébese á decirlos sin ese esmero en la respiración, pero con la voz llena y entonada que exigen, y se verá que no es posible, sin manifestar fatiga ó sin debilitar los finales, disminuyendo de una y otra suerte el efecto.

Son muy difíciles de decir y muy engañosos, por lo cual hay que buscar en su cerrada estructura los menores espacios por donde pueda pasar algún aliento, cual si se buscara la unión de las piezas en una armadura para que por ella penetrara el hierro, ya que por otro lugar es impenetrable.

El lector que diga los versos del jura-

mento con la voz llena y entonada que requieren y sin que se note su respiración, puede leer donde quiera y lo que quiera, seguro de no fatigarse ni fatigar tampoco al auditorio.





CAPÍTULO IV

La pronunciación.

La voz es la palabra, ó expresándonos con rigurosa exactitud, sin voz no hay palabra.

Para que la voz sea la palabra, para que por su medio podamos expresar nuestros pensamientos, es necesario articularla, ó sea modificar su sonido por el choque de la lengua contra el paladar ó contra los labios, ó de los labios entre sí.

La voz inarticulada nos da sólo la vocal, sonido de expresión limitada; la voz articulada nos da la consonante, llamada así porque suena siempre con la vocal, formando vocales y consonantes reunidas el cuerpo de la palabra.

El cuerpo hemos dicho, y lo es en efec-

to, porque las consonantes hacen en el organismo, si así podemos llamarlo, de la palabra, el mismo oficio que los huesos en el nuestro, le dan contextura, ajuste, resistencia; y las vocales el de la carne, que rodea y viste esos huesos y llena sus espacios. Y así como en nuestro cuerpo los huesos se unen, se sostienen y se apropian para el movimiento por la articulación, así también se cumple en la palabra.

Quitad los huesos á un cuerpo, y sólo quedará una masa informe; quitad las consonantes á una palabra, y no quedará más que un sonido impropio, y más que impropio, insuficiente, para expresar nuestras ideas y nuestros sentimientos.

Quitad, por el contrario, la carne á un cuerpo, y con sus huesos solamente podréis reconstruirle como hacen los naturalistas con los fósiles de las especies perdidas. Quitad las consonantes á una palabra, y sólo con las consonantes podréis reconstruirla.

La buena pronunciación de las vocales,

no exige más que una condición, pero ineludible: darles su verdadero carácter gramatical.

Si esta cláusula no se cumple, la dicción será necesariamente viciosa.

Ese carácter gramatical, ese sonido propio de las vocales, no se adquiere por reglas ni por teorías, se adquiere prácticamente.

En todos los pueblos hay una provincia, una región, cuyos habitantes pronuncian las vocales con arreglo á ese carácter de la lengua; carácter que allí se conserva puro, por haber rechazado ó no haber sufrido influencias corruptoras. En las demás, ya sea por el uso de dialectos, ya por otras causas de concepción, no se pronuncia la vocal con el sonido fijo, determinado y claro que en la provincia modelo.

En España hay que atenerse al uso de Castilla, y particularmente de Castilla la Vieja, pero mayor facilidad y conveniencia ofrece el estudio de la pronunciación de las vocales, oyendo á los buenos ora-

dores, y sobre todo, á los buenos actores si los hubiere, pues éstos no llegan nunca á ser reputados por tales, si no pronuncian pura y correctamente.

Ya Quintiliano aconsejaba á los jóvenes romanos, á quienes educaba para las lides de la elocuencia, que atendiesen mucho á la pronunciación de los buenos actores; y Demóstenes, el orador modelo para nosotros, porque á fuerza de estudio y perseverante ejercicio llegó á dominar su naturaleza rebelde á las artes de la palabra, Demóstenes, siguió dócilmente los consejos de Sátiro, actor famoso, é imitó hasta igualarla la pronunciación de Andrónico, otro actor célebre de su tiempo.

De Damián Arias de Peñafiel, representante de comedias en tiempo de Lope de Vega, se sabe que los más afamados oradores de la corte y no pocos señores acudían con frecuencia á oírle, para aprender á pronunciar con perfección. Bien harían si era cierto lo que dice un autor coetáneo, que: «En cada movimiento de su lengua parecía que andaban las gracias, y

en cada acción de sus manos residía Apolo.»

Y debía serlo, ó poco menos, cuando un actor de su misma compañía, el célebre Luis de Benavente, dice en sus *Entremeses*:

Que en ocupando el teatro,
Arias, compañero nuestro,
.....
Se desclavaban las tablas,
Se desquiciaban los techos,
Gemían todos los bancos,
Crugían los aposentos;
Y el cobrador no podía
Abarcar tanto dinero.

¡Tiempos dichosos! dirán con melancolía los actores y los empresarios del día.

No se crea por esto que aconsejamos la imitación, no, pues una cosa es aprender y otra imitar; aquello es noble y provechoso, esto tan servil cuanto inútil.

El mejor discurso, la mejor lectura, se deslucen pronunciando las vocales más abiertas ó más cerradas, más prolongado el sonido ó menos, más agudas ó más

graves que lo debido, pues este es vicio que ataca directamente el sistema musical de la lengua.

Estos vicios se adquieren fácilmente en la juventud, si vivimos en ciertas provincias ó en frecuente compañía con quienes les padecen, y no nos proponemos rechazar el contagio.

La corrección del sonido de las vocales se logra también por medio de la lectura en voz alta ante personas de pronunciación pura ú oído delicado, que rechace con repugnancia los sonidos impropios, pues á cada paso harán notar el defecto, y así proveeremos al remedio.

La buena pronunciación de las consonantes consiste en la buena articulación. En unos es dura, en otros floja, en los más desigual; defectos todos que, procediendo, ya de nuestros órganos, ya de resabios adquiridos, es necesario corregir de la única manera verdaderamente eficaz, el ejercicio.

Qué suerte de ejercicio debemos practicar para conseguirlo, nos lo indica la

observación de nuestro propio instinto.

Cuando pretendemos que sin gritar nos oiga un sordo ó persona que se halle lejos, cuando queremos comunicar algo reservado y tememos que un tercero nos oiga, ¿qué hacemos? hablar de tal modo que apenas emitimos voz, pero cuidando de marcar con nuestros labios las consonantes, de dar relieve á nuestras palabras, de dibujarlas, cual si fueran á leer en nuestros labios, más bien que á escuchar de ellos.

Los niños hacen uso de esta regla, sin haberla aprendido de nadie, cuando en sus juegos afectan misterio ó reserva. Es la misma en que se funda todo el sistema de enseñanza de los sordomudos.

No hay mala articulación que resista á este ejercicio si se practica con perseverancia, pues pronto aligera y fortifica los músculos articulares, hasta el punto de que su elasticidad responda á todos los movimientos de la mente y á todas las dificultades de la dicción.

La buena articulación es tan necesaria,

que sin ella, aun con el órgano vocal más poderoso, con la respiración más fácil, no hay posibilidad de cautivar al auditorio ó convencerle, ni tampoco de resistir á la fatiga; antes bien esas cualidades ventajosas se trocarán en perjudiciales para el lector, pues le hacen caer en todos los defectos que hemos señalado antes, y en otro que es más grave, la precipitación.

Porque si bien hay periodos en la lectura que exigen se avive el movimiento, no se debe confundir la aceleración con la precipitación. Aquélla es la rapidez graduada; ésta, el desorden en la lectura y la fatiga del lector, la confusión y el desagrado del auditorio.

Lector que se precipita no vale para tal oficio, pues ha de dominar el movimiento de su palabra como el jinete el paso de su caballo. Si una vez pierde su dominio, ya no puede contenerse ni volver al primer movimiento, y á semejanza del jinete dominado por su cabalgadura, se aturde y se pierde ó se despeña.

El peligro, como se vé, es grave, pero

se evita con una buena articulación, pues ésta obra siempre como freno sobre el órgano vocal, y con mayor eficacia si éste es poderoso.

Es cosa tan excelente la buena articulación, que muchas veces suple á la debilidad de la voz, aún en presencia de un auditorio numeroso.

D. Julián Romea, débil y achacoso en los últimos años que pisó la escena, casi había perdido la voz, y, sin embargo, se mostraba á veces más verdadero y más patético que en el buen tiempo de sus facultades. En *La Oración de la Tarde* leía la carta á media voz y producía mucho mayor efecto, conmovía más hondamente, que si hubiera empleado fuertes tonos, como hacen otros actores.

Y es que suplía la flaqueza de la voz con el recurso de la articulación, que presta claridad, energía y calor á la expresión de los afectos. Con aquella media voz obligaba al auditorio, puesto ya al unísono de sentimientos con él, á reconcentrar la atención, á mayor recogimiento, y por tan-

to, á mejor disposición para oír, y también para dejar su ánimo cautivo de quien expresaba aquellos sentimientos.

Pronunciadas bien las letras y las sílabas, ¿podremos decir que se han cumplido las condiciones todas de la buena pronunciación? No, aún falta algo, que no es de poca cuenta.

Si observamos la pronunciación de las personas de nuestro teatro, al punto echamos de ver que son muchas las que tienen el mal hábito de dar fuerza á la primera ó á las primeras sílabas de las palabras, y debilitan las restantes, y no menos las que pronuncian unas en tono grave y otras en tono agudo, unas suaves y otras fuertes, cuando todas las sílabas de una palabra han de pronunciarse en tono alto ó bajo, fuerte ó suave, para no destruir su unidad, á no exigirlo de otra suerte el sentido especial que pretendemos dar á alguna palabra.

No pocas veces la riqueza misma de nuestro órgano vocal nos inclina insensiblemente á dar extraordinaria fuerza á la

emisión de las vocales, debilitando así á las consonantes, y haciéndolas casi desaparecer. De aquí resulta á la postre un murmullo que cansa inútilmente al que escucha, el cual no entendiendo, le llega á dominar la impaciencia, mortal enemiga de la atención.

El mal hábito de pronunciar apenas ciertas consonantes, es frecuente en la conversación ordinaria, y si á veces se presta así cierta gracia al decir, llevamos insensiblemente este hábito á la lectura; hábito que los buenos actores y oradores procuran siempre corregir, pronunciando la consonante ó consonantes fugitivas como si fuese doble ó triple.

En la práctica, sin embargo, hay que cuidar mucho de no exagerar esta insistencia de la articulación, porque si se exagera, arrastramos la pronunciación, y resulta ese efecto de redoble, esa dicción enfática que tanto desagradá en los malos cómicos.

Otros vicios se adquieren también, casi siempre por imitación ó por contagio, co-

mo separar ó dividir las sílabas de una palabra, destruyendo así su trabazón gramatical; apretar entre sí las palabras en vez de pronunciarlas de suerte que se distingan claramente unas de otras; quitarles ó no darles esa unidad general que han de guardar todas en medio de su diversidad para que resulte la armonía; y tantos otros de menor importancia que sería prolijo apuntar.

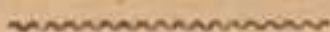
Debemos en consecuencia poner marcado empeño en desarraigarlos, porque la conversación es una cosa y la lectura es otra; y si las leyes de aquélla, como más blandas, pueden violarse sin peligro, no así las de ésta, que son más rigurosas.

Acaso parezcan excesivas y minuciosas tantas prescripciones, pero no huelga ninguna si se tiene en cuenta que entre el lector y el auditorio se interpone un agente que es implacable, el oído, que, como decía el viejo Quintiliano, es un vestíbulo del cual no pasan las palabras al corazón ni al espíritu si llegan á él en desorden ó mal pronunciadas.

El que oye, quiere oír claro y sin esfuerzo, y en este punto no cede jamás.

¡Cuántas veces asistimos á una lectura verdaderamente interesante, y de la que esperamos mucho provecho ó grato solaz, y sufrimos un desengaño!

Y es que las palabras del lector no han obtenido el pase en el vestíbulo, ó le han obtenido á medias, y no han llegado hasta nuestro corazón ó nuestra mente.



CAPITULO V

Vicios de la pronunciación.

Hemos supuesto al órgano vocal en estado perfecto y dados los medios para corregir ciertos vicios de la pronunciación que podemos llamar generales; pero hay otros particulares y aparentemente orgánicos, más difíciles de corregir y que merecen capítulo aparte, sobre todo, para no llevar confusión á la materia.

Entre estos, el principal, el que dificulta más la pronunciación y aun imposibilita la lectura en voz alta, es la tartamudez; grave defecto que anula brillantes cualidades personales, que reduce al que lo padece á una condición inferior en sociedad, y le expone constantemente á amarguras é íntimos dolores.

Parece á primera vista que el tartamudo debe renunciar á la lectura, pero adelantémonos á declarar que, lejos de ser así, debe, por el contrario, aplicarse á ella con empeño, pues la lectura le servirá eficazmente, como veremos, para corregir su defecto, y sacarle de la triste condición de desterrado del mundo de la palabra.

Créese, generalmente, que la tartamudez resulta de la conformación imperfecta de los órganos vocales, y ante un obstáculo que, como puesto por la Naturaleza, parece insuperable, se renuncia á todo propósito de vencerle.

Si bien es cierto que en algunos casos la tartamudez es efectivamente orgánica, en otros, tal vez en los más, no reside en los órganos, sino en el carácter; y el carácter, por tanto, es lo que hay que estudiar y corregir.

En efecto; las emociones fuertes, los arrebatos de cólera ó las explosiones de alegría, influyen tanto más directamente sobre los órganos de la palabra, cuanto mayor es la excitación cerebral que cau-

san, determinando en muchos individuos cierto embarazo en la articulación de la voz. Si son tartamudos, esas emociones y esos arrebatos aumentan de ordinario la tartamudez; pero en muchos casos acontece todo lo contrario, y podría decirse que les desata la lengua.

Se ha visto más de una vez que un mudo recobre la palabra bajo la influencia de una impresión moral vivísima. Todo el mundo conoce la historia de aquel hijo de Ciro, que siendo mudo, rompió á hablar al detener el brazo á un soldado enemigo que iba á matar á su padre.

Las más veces tartamudea la lengua porque domina habitualmente la timidez, la precipitación, el temor, la impaciencia, la falta de precisión en las ideas ó en los deseos, ú otros vicios de carácter.

Niños hay que tartamudean en presencia de personas extrañas, y cuando éstas desaparecen, hablan con claridad y soltura.

La imitación, el contagio y la herencia son causas frecuentes de tartamudez.

Vemos, pues, que casi siempre tartamudea el carácter; y la lengua, que es su instrumento obediente, responde á su vez tartamudeando. Al carácter hay que acudir en busca del remedio, lo cual abre ancho campo á la cerrada esperanza de los que creían padecer un mal incurable, pues la voluntad basta siempre para corregir el carácter; pero aun podemos valernos de otro medio más determinado y concreto.

No es raro que un cantante, tartamudo en la vida ordinaria, no lo sea cantando, cuando parece que para él estaba vedado el ejercicio de este arte. La historia de la música está llena de estos ejemplos. Y es que al cantar marcha por un terreno seguro, por un terreno en que no tiene que poner iniciativa alguna, sino seguirle, si así puede decirse, con los ojos cerrados y á pie suelto. No vacila y no tartamudea, emite la voz con medida fija y tiene que prescindir de su carácter, que es lo que le salva. Es otro hombre.

La regla, ó mejor dicho, el remedio que buscamos es, por analogía, la lectura en

alta voz, lenta y muy articulada, la pronunciación de las palabras cuando estemos seguros, y sólo cuando estemos seguros, de nosotros mismos. Entonces no se tartamudea.

En general, la tartamudez cae sobre todas las letras, pero muchas veces el tartamudo se resiste á pronunciar algunas determinadamente. Esto es tan común, que los actores prácticos, cuando tienen que desempeñar papeles de tartamudos, sobre todo aquellos que son importantes por su duración ó por la índole del personaje representado, eligen una ó dos letras para efectuar en ellas, y sólo en ellas, la tartamudez, seguros de producir siempre el efecto apetecido.

Es, por lo tanto, conveniente estudiar en primer término qué letras son las que se resiste á pronunciar la lengua, pues de esta manera se simplificará grandemente la corrección.

En cuanto á la tartamudez realmente orgánica, ésta tiene difícil remedio, y á la medicina toca procurarlo.

Los demás vicios de pronunciación son menos importantes, y todos se corrigen á poco empeño que en lograrlo ponga el que los padece. Son muchos, pero con expresar en qué consisten, señalamos su remedio.

El más grave es el *ceceo*, y decimos el más grave, porque da rudeza á la dicción, y tal aire de bobo, que en los papeles de tonto suelen los actores recargar el carácter haciéndole cecear.

El que lo padece necesita prestar mucha viveza á la expresión, mucho acento y mucho colorido á la palabra, para no aparecer ridículo ó hacerse insoportable á los que le oyen.

Algunos oradores meridionales de fácil palabra, inspirados maestros en la oratoria, deslucen frecuentemente el efecto de una frase, de un concepto, de un apóstrofe por la interposición de la implacable *s*, y esto no lo perdona ningún auditorio, aun el menos exigente. En el actor es insufrible y le imposibilita para el cultivo del arte escénico.

En algunas provincias de Andalucía está muy difundido este vicio, que consiste en trocar la *s* en *z*, y se adquiere por el hábito, y á veces también por conformación. Esta mudanza se produce permitiendo á la lengua que pase de los dientes al pronunciar la *s*. Con no permitirle que pase de su límite mediante un frecuente ejercicio, se consigue fácilmente desterrarlo.

Ya vé el lector si este vicio merece la pena de que ponga empeño en corregirle.

Menos grave, mas no por eso leve, es otro vicio de pronunciación, el *seseo* ó sustitución constante de la *c* y de la *z* por la *s*, casi general en Andalucía y América, vicio que desnaturaliza la dicción, y aun el significado de las palabras, y quita energía á la expresión. Es el inverso del *ceceo*, é inverso también su remedio.

Un vicio menos extendido y que le padecen determinadamente ciertas personas, no provincias enteras como el anterior, es el que nos hace pronunciar la *r* con la base de la lengua en vez de hacerlo con la pun-

ta, é hiriendo con un golpe seco la entrada del paladar.

La *r* es la letra más propia para la expresión enérgica, pues la llevan todas ó casi todas las palabras que expresan conceptos vigorosos, y al pronunciarla con la base de la lengua, se debilita sensiblemente la expresión de esa palabra, haciéndole disminuir ó perder su efecto, no sin dejar cierta impresión de ridículo en el que oye.

El célebre trágico Talma padecía de este vicio, muy común entre franceses, pero raro por fortuna entre nosotros, tan raro que carece de nombre.

El estudio y el decidido empeño de pronunciar bien, le sugirió un medio muy ingenioso para conseguirlo.

Hay dos letras que todos pronuncian bien con el extremo de la lengua, la *d* y la *t*. Talma pronunciaba viva y alternativamente estas dos letras; después, y poco á poco, les fué agregando la *r*; es decir, la fué sacando suavemente de la garganta donde se encastillaba, y la hizo marchar

con sus dos compañeras, hasta que se acostumbró á sonar con ellas.

Paulatinamente fué prescindiendo de la *d*, y pronunciando sólo la *t* y la *r*; y cuando ya sonaban una y otra sin dificultad, hizo salir sola á la *r*. Al cabo de algún tiempo de practicar este ejercicio pronunciaba clara y propiamente la *r*.

Este método tan práctico se emplea todavía en el Conservatorio de Música de Paris.

Algunas personas sustituyen la *r* por una *l* algo arrastrada ó como premiosa, por pronunciarla con la parte media de la lengua. Sabiendo cómo se pronuncia la *r* propiamente, fácil es desechar este vicio con sólo proponérselo.

La sustitución de la *ll* por la *y*, muy general en Andalucía, de la *v* por la *b*, de la *j* por la *g* y viceversa, son defectos muy comunes en toda España. Sólo los naturales de las provincias que hablan dialectos procedentes del lemosín, distinguen la *v* de la *b*, pero aun entre éstos ocurre con frecuencia también pronunciar siempre la *b* por la *v*.

Estos defectos, que ya se observan en la niñez, toca corregirlos al profesor de primera enseñanza, pudiendo lograrlo entonces con facilidad.

La buena pronunciación de las letras es tan necesaria, que en poesía, y aun á veces en la prosa, se usa de unas y otras palabras, entre las que vienen á significar lo propio, según que contengan ó no determinadas letras que ayudan poderosamente á la más precisa expresión de los conceptos ó á la armonía del verso.

Si, pues, el escritor ha puesto intencionadamente ciertas palabras, á causa del sonido de las letras, y éstas no se pronuncian con entera propiedad, se habrá defraudado su propósito.

Si cada letra tiene aplicación propia, y la corrupción ó el cambio de su sonido alteran esencialmente lo que se lee, poco será todo el esmero que se ponga en pronunciarla bien para el más seguro efecto de la lectura.

CAPITULO VI

Del uso de la voz.

Este asunto de la voz es inagotable.

Por mucho que sobre él se diga, quedará siempre algo, y algo importante, por decir.

Lo atractivo de la materia nos haría caer seguramente en proligidad si no trazamos de antemano límites infranqueables que nos mantengan dentro de la sobriedad propia de este linaje de escritos.

Si consideramos atentamente lo que es la voz, vemos que cuanto pueda decirse acerca de su empleo en la lectura ha de versar necesariamente ó sobre el tono ó sobre el gasto de esa primera materia, digámoslo así, de la palabra.

Estos son, pues, nuestros límites, y

dentro de ellos hemos de mantenernos á toda costa.

Antes de entrar en materia acerca del primer punto conviene fijar la significación y el alcance que en materia de lectura debe darse á la palabra tono, pues en el lenguaje familiar, en el literario y en el artístico se le prestan tantas y tales acepciones, que resulta una de las más elásticas y ocasionadas á confusión.

El tono en la lectura es el grado de elevación y de intensidad que damos á la voz, y sólo con este significado tan claro y tan definido emplearemos dicha palabra en lo sucesivo.

Esto sentado, parécenos lo más práctico que para estudiar el tono en la lectura procedamos por comparación con el tono natural y conocido, con el tono en que hablamos ordinariamente.

Las reglas y los hábitos de cultura social prescriben para la conversación un tono contenido y sóbrio que resulta insuficiente para la lectura ante un auditorio numeroso ó en un gran local, pues sobre

no ser bien entendidas las palabras por todos los oyentes, impide al lector variar con desahogo las inflexiones de su voz y emplear todos los recursos que há menester para expresar propiamente cuanto contiene el escrito.

Así como en una pieza de concierto el ejecutante tiene que servirse de un piano de los llamados de gran modelo, así también nuestro lector necesita de un órgano vocal que permita satisfacer todas las necesidades de la lectura, harto mayores y más variadas que las de la conversación.

A todas en verdad provee nuestro maravilloso aparato vocal, á pesar de esa pobreza aparente que parece apropiarle sólo para la conversación ordinaria.

¿Cómo? Por dos medios cuya distinción es de importancia para el lector y también para cuantos cultivan las artes de la palabra, pero que lectores, actores y oradores suelen confundir lastimosamente: aumentando la voz sin mudar el tono, elevando el tono sin aumentar la voz.

El primer procedimiento, que consiste

en espirar mayor cantidad de aire al emitir el sonido, ofrece graves inconvenientes.

Cuando entre el público que asiste á una lectura alguien exclama con dudosa cortesía ¡más alto! el lector poco experimentado esfuerza la voz, hincha cada una de las sílabas que pronuncia, logrando ser oído mejor; pero la fatiga le gana sin tardanza, y va perdiendo aliento hasta tornar insensiblemente á los límites que nunca debió traspasar en la emisión de voz.

Si se reproduce el caso, y siempre se reproduce en una lectura algo prolongada, el lector concluye por rendirse. Lectura perdida.

El lector experimentado huye siempre de emplear este procedimiento peligroso. Al oír ¡más alto! eleva la voz y cambia francamente el tono, transportando las sílabas del modo menor al mayor, pero no aumenta la voz, no espira más aire.

Este es un procedimiento racional, pues ya sabemos que los sonidos agudos llegan más lejos que los graves, á causa del número más considerable de vibraciones

que representan las notas á medida que se sube en la escala.

No se debe, pues, esforzar la voz cuando se pretenda que las palabras se oigan mejor ó lleguen más lejos, sino elevarla simplemente.

No era vana, como se vé, la importancia que dimos á la distinción entre ambos procedimientos.

Algo nos resta por decir acerca del tono, pero conviene que interrumpamos el asunto para tratar del gasto de la voz, que ya tornaremos á él y tocaremos el provecho de esta aparente inconsecuencia en el método.

La simple observación nos hace ver que al gastar la voz la sostenemos en el tono adoptado, la esforzamos ó la dejamos caer.

Dejar caer la voz es una frase impropia, pero sancionada por el uso entre los que cultivan las artes de la palabra y que no deja de ser expresiva. El lector deja caer la voz cuando va descendiendo de tono; descenso que efectúa por punto general sin advertirlo.

Algunas veces y sólo por excepción, ese descenso es voluntario, ya por la propiedad de los afectos que expresa, ya como medio de descanso en momentos ó períodos que se prestan á ello, porque esa fatiga de los órganos respiratorios disminuye indudablemente descendiendo de tono.

Cuando la caída de la voz resulta del cansancio del lector, éste, como hemos dicho, no lo advierte, pero sí el que escucha, cuya atención no resiste á tan visible desfallecimiento.

Como éste recae en la articulación de las consonantes más que en la emisión de las vocales, á causa de las leyes de la pronunciación, y las consonantes son las que prestan á la palabra su fisonomía y constituyen su esencia etimológica, el oyente concluye por no percibir más que un sonido indistinto y confuso; persigue en vano á las palabras y las palabras se le escapan espirando en sus oídos á semejanza del tañido de una campana.

No cesa de oír, pero cesa de entender.

De pronto el lector se da cuenta de que va perdiendo la atención del auditorio, y para recobrarla rompe gritando por el período siguiente, como quien pretende avivar á un soñoliento. Esfuerzo inútil.

Se vé, pues, cuán peligroso es dejar caer la voz ó dejarla morir, como se dice también, y sobre todo cuán atento debe estar el lector á evitarlo.

Si al gastar la voz la esforzamos, se facilita y asegura, por el momento al menos, la percepción de los sonidos, pero acabamos de ver qué suerte de inconvenientes se llevan así á la lectura.

Como entre todos es el mayor el que ese esfuerzo, esa exageración del sonido recae en las vocales y se debilita la articulación de las consonantes hasta trocar las palabras en ruidos, al observarlo el lector busca natural é instintivamente la compensación, exagerando la articulación de las consonantes; y huyendo de un mal cae en otro, pues entonces se produce un martilleo que aturde, un redoble insoportable

aun para los oídos más rudos, sobre todo al pronunciar la *r*.

Todo, como se vé, son inconvenientes en el procedimiento de esforzar la voz, sin ventaja alguna para el lector ni para el auditorio.

Hay que desecharlo y proscribirlo.

¿Cuál es entonces el mejor partido?

Sostener la voz sin exageración ni desfallecimiento en el tono que una vez haya adoptado; y cuando sea necesario ó conveniente cambiar, porque así lo exija la lectura, no subir nunca á las esferas agudas hasta chillar, ni descender á las graves hasta perder el aliento.

Para aplicar con inmediato provecho esta regla bastará recordar otra que hemos dado, bastará que no dejemos desaparecer en la pronunciación aquellos sonidos, aquellas sílabas, que en la conversación se suelen borrar, como si no se debieran emitir ni ser percibidas por el auditorio; bastará pronunciar todas las letras y todas las sílabas como son y como se deben pronunciar, porque de esta suerte

regulamos el gasto de la voz sin necesidad de prestar atención á tal cuidado, enfrenamos y contenemos su emisión, y también el movimiento de la palabra.

Y ahora reanudemos la interrumpida materia del tono.

Hemos visto que por punto general se debe mantener el tono y la fuerza que se haya adoptado, y que sólo en casos determinados se debe cambiar ese tono y esa fuerza. Tiene por tanto capital importancia que se fije el tono y la fuerza en que se debe comenzar y proseguir la lectura.

Contados son los lectores á quienes no aqueja la manía de gritar, imaginando que dan brillantez, colorido, fuego á la lectura, y que á fuerza de estallidos conquistan de un golpe y sujetan luego la atención del auditorio.

El oído de los que escuchan, impresionado bruscamente, herido por este exceso de sonido, se niega en vez de prestarse, se le violenta, pero no se le somete. Esto, sin contar con que tal superabundancia de sonido persuade al auditorio á que no nece-

sita atender para enterarse, lo cual priva al lector de esa atención que solicita. Como al cabo ha de cansarse, languidecerá la lectura y tendrá que redoblar la atención del auditorio, lo cual es harto difícil de conseguir.

Pero en este punto hay que ser indulgentes con los lectores, pues no habiendo otros modelos, se imita á los actores, y éstos, en su generalidad, á trueque de arrancar algunos aplausos al vulgo, amigo de toda exageración, no vacilan en sacrificar el arte á su vanidad.

Actores de mérito indisputable sufren sin arrepentimiento y sin enmienda la censura de las personas de buen gusto, cuya delicadeza rechaza los gritos y las exageraciones, por no perder una sola de esas palmadas que tan lisonjeras resuenan en su oído. Los más suplen la falta de arte gritando como energúmenos.

El mal no es de hoy. Ya el gran Shakespeare lo censuraba amargamente por el único medio que entonces tenían los autores, introduciendo en sus obras episodios,

que hoy nos parece que huelgan, encaminados á este fin. Oigamos á Hamlet en la famosa cuanto criticada escena de los cómicos del acto 3.º

Acto III.—ESCENA VIII.

HAMLET Y DOS CÓMICOS.

HAMLET. Dirás este pasaje en la forma que te le he declamado yo: con soltura de lengua, no con voz desentonada como lo hacen muchos de nuestros cómicos; más valdría entonces dar mis versos al pregonero para que los dijese. Ni manotees así acuchillando el aire; moderación en todo, puesto que aun en el torrente, la tempestad, y por mejor decir, el huracán de las pasiones, se debe conservar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión. A mí me desazona en extremo ver á un hombre muy cubierta la cabeza con su cabellera, que á fuerza de gritos estropea los afectos que quiere expresar, y rompe y desgarrá los oídos del vulgo rudo, que sólo gusta de gesticulaciones insignificantes y de estrépito. Yo mandaría azotar á un energúmeno de tal especie; Herodes de farsa, más furioso que el mismo Herodes. Evita, evita este vicio.

CÓM. 1.º Así os lo prometo.

HAMLET. Ni seas tampoco demasiado frío; tu misma prudencia debe guiarte. La acción debe corresponder á la palabra y ésta á la acción, cuidando siempre de no atropellar la simplicidad de la Naturaleza. No hay defecto que más se oponga al fin de la representación, que desde el principio hasta ahora ha sido y es ofrecer á la Naturaleza un espejo en que vea la virtud su propia forma, el vicio su imagen, cada nación y cada siglo sus principales caracteres. Si esta pintura se exagera ó se debilita, excitará la admiración de los ignorantes; pero no puede menos de disgustar á los hombres de buena razón, cuya censura debe ser para vosotros de más peso que la de toda la multitud que llena el teatro. Yo he visto representar á algunos cómicos, que otros aplaudían con entusiasmo, por no decir con escándalo, los cuales no tenían acento ni figura de cristianos, ni de gentiles, ni de hombres; que al verlos hincharse y bramar, no los juzgué de la especie humana, sino unos simulacros rudos de hombres, hechos por algún mal aprendiz. Tan inicuamente imitaban la Naturaleza.

Shakespeare nos dá por órgano del prín-

cipe filósofo una hermosa lección de declamación que también lo es de lectura.

Debe, pues, comenzar la lectura en tono muy templado. Moderando la cantidad de voz, el lector pone al auditorio en la necesidad de que le preste atención, y con precisar la articulación hace, no sólo posible, sino también fácil, la audición.

Entonces se produce un fenómeno inverso del que antes hemos señalado, pues á medida que lee va dando sin pensarlo mayor cantidad de sonido, y ya no hay que pedir atención al auditorio.

Réstanos sólo para dar cabo á esta materia del uso de la voz, que expongamos algunas observaciones que el lector debe tener presentes para el mejor resultado de la lectura.

Colocáos cerca de una orquesta, y observaréis que no llegan á vuestro oído sonidos distintos é individuales, sino un ruido confuso. Retiráos á cierta distancia, y ya percibiréis las notas sucesivas, destacadas y variadas, porque se han debilitado en una progresión geométrica, cuya

ley no hace al caso deducir, bastando tenerla en cuenta.

Pues bien, este mismo efecto se produce en la audición pública de una lectura. Si os colocáis cerca del auditorio, los primeros oyentes tendrán que prestar mucha atención y se fatigarán no poco para entenderos, pero los que se hallen algo más distantes, esos oirán clara y distintamente vuestras palabras.

Debe, pues, el lector colocarse en el punto conveniente respecto del auditorio, tanto por su propia conveniencia, cuanto por la de éste, así como para el más seguro efecto de la lectura.

Resumiendo estas consideraciones y formulándolas en advertencias claras y precisas, podremos decir:

1.º La lectura debe comenzarse en tono moderado y fijo para ir subiendo paulatinamente.

2.º Si fuese necesario esforzar la voz para que llegue á todos los oyentes, no se debe aumentar su cantidad, sino subir el tono, á menos que la índole del pe-

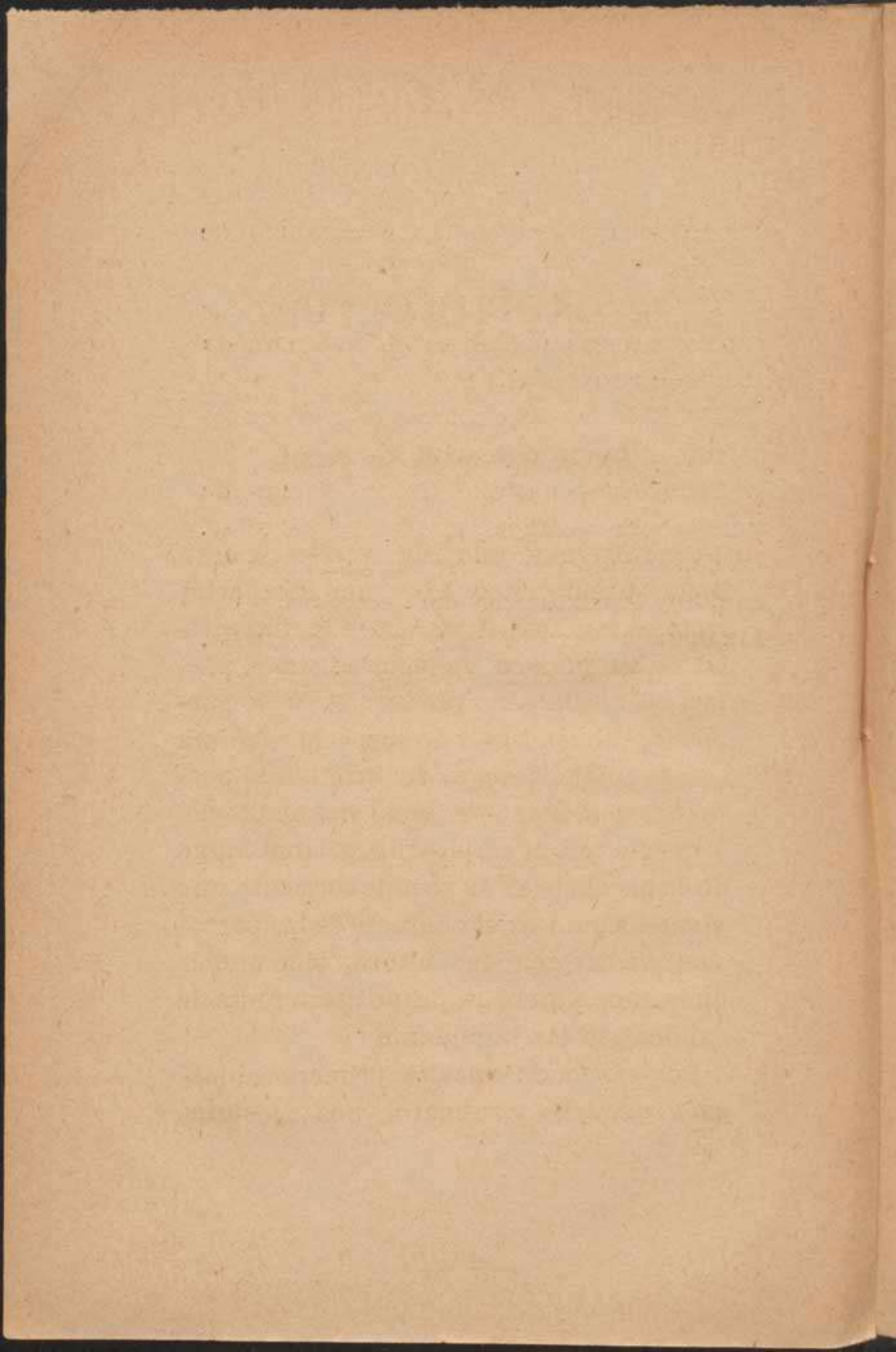
ríodo exija el momentáneo aumento de la voz.

3.º Nunca se debe dejar caer la voz, sino sostenerla en el tono y en la fuerza de emisión adoptados.

4.º El lector debe colocarse á la conveniente distancia del auditorio.

Todo este capítulo ofrece, á más de sus propias ventajas, una muy singular, la de ser aplicable enteramente á la oratoria, hoy tan extensa y tan necesaria, y cada día más extendida y más necesaria, dadas las condiciones de la vida moderna.





CAPÍTULO VII

De la lectura de los versos.

Cree el vulgo que leer versos es cosa llana, y así vemos á los más inexpertos lectores lanzarse sin temor á la interpretación en público de inspiradísimos poetas. Si la lectura no produce el efecto apetecido, el buen lector no sospecha siquiera que la culpa es suya, la atribuye al poeta ó forma un pobre juicio del auditorio. Y cuenta que al emplear la palabra vulgo no lo hacemos en su sentido corriente, que viene á significar el conjunto de las personas que carecen de cultura, sino que la aplicamos á muchas que se creen fuera de calificación tan humillante.

Por efecto de nuestra primera educación, empírica y rutinaria, nos acostum-

bramos desde niños á no ver en las cosas más que lo superficial y lo externo, sin pararnos á considerar la idea; y así el cuadro no es á nuestros ojos más que aquello que materialmente representa, ni el verso más que lo que suena y dice literalmente.

Además, la facilidad que presta la lengua castellana para la construcción del verso, cría una muchedumbre innumerable de versistas, excelentes algunos; y si es fácil hacer versos y aun hacerlos bien, ¿no ha de ser más fácil leerlos en alta voz?

Así discurre ese vulgo de que antes hemos hablado, y por eso son tan contados los buenos lectores de poesías.

Los actores mismos suelen decir el verso de una manera lastimosa. Tienden, por punto general, á decirlo de suerte que parezca prosa, por prurito de naturalidad, ó bien le cantan empalagosamente, pero desnaturalizándole siempre y causando un grave daño, porque para muchos son, como debían serlo, los maestros en el arte de

decir versos, cuando lo son precisamente en el amaneramiento y el falso decir.

Para el lector aficionado como para el actor en general, la poesía es el verso, nada más que el verso, y lo que éste no dice por sí mismo, lo que no les resulta á la primera ojeada, creen que no lo ha dicho ni pretendido decir el poeta.

Confunden á la poesía con su instrumento.

De error tan sustancial nace la dificultad de interpretar propiamente á un poeta que merezca este nombre.

El verso es una expresión incompleta del pensamiento ó del afecto que pretende comunicar el poeta. Hay en los versos del poeta algo vago, que late y vive, que se siente, pero que no se ve ni se determina, ni aparece en forma ó términos exactos como las líneas de un edificio ó los contornos de una figura.

De otra suerte no sería poesía.

Ese algo es el espíritu del poeta, y siendo como es individualísimo, para sentirle y expresarle con propiedad hay que acu-

dir al poeta mismo, al hombre inspirado por los sentimientos que expresa.

«El estilo es el hombre,» ha dicho con profunda verdad un sabio pensador, añadiendo en otra parte que el estilo es ese orden y ese movimiento que ponemos en nuestras ideas.

Pues busquemos ese orden y ese movimiento que el poeta ha puesto en su obra, y tendremos el hombre, y teniendo al hombre tendremos al poeta.

Tenemos en primer término que conocer el estilo del poeta para saber cómo ha trazado su plan, penetrarnos del plan mismo, saber á dónde se encamina, qué afectos pretende mover para conseguirlo y cómo los mueve.

Si prescindimos de este punto capital nos pasará lo que á todo el que procede de lo particular á lo general, de la parte al todo, habremos invertido el orden lógico en que hay que considerar todas las cosas, y dificultaremos grandemente nuestro propósito.

Esto es lo primero, aun cuando tenga-

mos que leer de improviso, pues nunca nos faltará el tiempo necesario para darnos cuenta de ese orden, de ese plan, aunque sea ligeramente, y usar, en su consecuencia, de los recursos del arte de la lectura.

Dése la oda de Fray Luis de León *La profecía del Tajo* á quien no la conozca, aunque sea un buen lector. Leerá, lo damos por hecho, con expresión sus estrofas; irá elevando su tono y su fuego, dominado por aquella maravillosa poesía, y al llegar al final, creyendo que el poeta va á concluir expresando en toda la magnificencia de la lengua el pensamiento capital, se encontrará de pronto con un pensamiento breve, sencillo, sentido, melancólico, que resume en dos versos la expresión elocuente de los males de la patria, y terminará una oda soberbia é incomparable, friamente; habrá pasado del fuego al hielo, y lector y auditorio quedarán desconcertados. No ha habido efecto.

Si, por el contrario, conoce el estilo y el plan, irá preparando ese final incompara-

ble, y cuando llegue á él lo dirá de suerte que, hallando bien preparado el ánimo del auditorio, le llene de amarga melancolía.

Vemos, pues, sin necesidad de mayores pruebas, cuán necesario es conocer al poeta antes de lanzarnos á interpretar sus obras en alta voz.

¿Y sabéis cómo se conoce mejor á un poeta? Pues leedle una y otra vez con atención, y cuando creáis conocerle, volved á leerle, pero esta vez en alta voz.

Entonces le conoceréis á fondo, entonces se os revelará todo, entonces os dirá lo que antes no decía, entonces será vuestro, y ya podéis leerle en público, seguros de que produciréis el efecto deseado.

Y es que la simple lectura no basta á revelarnos todo lo que hay en el verso, como no basta á revelarnos todo lo que hay en la música, porque la vista, que es indulgente, deja pasar inadvertidas muchas cosas que no se escapan al oído que es implacable; y todo poeta pone en sus versos un ritmo que la vista no descubre y el oído

sí, una elección en los términos, una colocación, y á veces una oposición, de la que nace la armonía, y que sólo puede percibir el oído.

Cierta palabra que á la simple lectura nos pareció que holgaba ó que endurecía el verso ó le dañaba, al leerla en voz alta adquiere un carácter nuevo, y nos aparece su utilidad ó su necesidad, pues que ilumina lo que antecede y lo que sigue, y la vista corriendo rápida de verso en verso no la ha retenido, no la ha fijado, y no ha podido resultar su efecto sin relacionar su sonido con el de otra, mientras que auxiliada poderosamente por el oído, conserva y retiene no sólo la palabra, sino la idea, y al grabar idea y palabra en nuestra mente, damos á esa idea y esa palabra, la fuerza, la intención, la entonación que ha menester.

Cuántas veces no descubrimos en un verso, que antes nos pareció llano y sencillo, un alcance y una intención que es para nosotros rayo de luz que ilumina la poesía toda, que nos muestra clara la idea.

y el fin á que se encamina el poeta, haciendo ya nuestro todo su secreto, poniendo en nuestras manos las cuerdas de su artificio, y, pudiendo por tanto, manejarlas como el poeta mismo, y aún mejor que el poeta, porque á veces pone éste los hilos y los combina admirablemente sin cálculo.

Cuántas veces también versos que nos parecieron bellos pierden su encanto, porque vemos que no son más que forma, disimulo de un desfallecimiento de la inspiración del poeta, á quien entonces hacemos descender del punto en que le habíamos puesto; porque esos vacíos, esos desfallecimientos en la forma, traducen siempre un desfallecimiento en el fondo.

De lo dicho se desprende, naturalmente, una regla importantísima y fundamental; para leer á un poeta, hay que conocerle.

Ahora bien; conocido el poeta, su carácter, su vuelo, su intención, su manera de expresar, nos faltará todavía para leerle con entera verdad, una condición esencial.

En poesía no hay sólo ideas ó pensamientos, hay un sentimiento que es característico en ella y que pretendemos comunicar. Ese sentimiento, sin el cual no hay poesía, no podremos comunicarle si no lo sentimos á nuestra vez. Pues bien; de aquí se desprende una segunda regla, no menos importante que la primera; para leer á un poeta hay que sentir como el poeta, ó mejor dicho, hay que leerle como poeta.

Para contagiarnos de ese sentimiento, de ese afecto, no hay reglas, porque no está en la Naturaleza que el sentimiento se produzca por métodos ni sistemas. Nace del corazón.

Pero si bien es cierto que no hay reglas para sentir, hay en nuestra propia naturaleza un instrumento del que podemos usar en el caso de que nuestra inteligencia del poeta no produjese espontáneamente en nuestro ánimo ese sentimiento. Ese instrumento es nuestra propia voz, agente poderosísimo de nuestra sensibilidad.

Todos los grandes oradores, todos los grandes actores, reconocen y utilizan esa influencia.

Felicitaban cierta vez á una trágica famosa por la viva sensibilidad con que había representado un papel de heroína.

De sus ojos habían brotado lágrimas, y había dado á su voz tan vibrantes acentos que enterneció hondamente al auditorio.

—¡Habéis sido la heroína misma!—le decían,—sus dolores han sido vuestros dolores, y hasta tal punto os habéis penetrado del sentido de vuestro papel, que habéis llegado á identificaros con ella. Llorábais vuestros propios dolores.

La actriz permaneció un momento silenciosa, y luego repuso:

—No; habéis acertado en parte, nada más. Eran los acentos de mi propia voz al expresar sus dolores lo que me ha conmovido hasta verter lágrimas. Me he conmovido yo á mí misma.

Era verdad, y esto explica que actores muy célebres reciten sus papeles en alta

voz, porque así encuentran los acentos que la reflexión no puede procurarles. Así también se explica que actores de mediano talento lleguen á imprimir tal sentimiento en su expresión, que logren conmover á personas de verdadera y natural sensibilidad. Esta influencia de nuestra voz era un secreto, pero ya no lo es, pues le utilizan los maestros en el arte teatral y en la elocuencia.

Hemos visto que para leer á un poeta hay que conocerle y que sentirle, lo cual supone que á cada uno hay que leerle con arreglo á sus condiciones propias, pues aparte los diversos géneros de poesía que exigen racionalmente diversos géneros de lectura, dentro de uno mismo no hay dos poetas iguales ni en las ideas ni en la manera de expresarlas.

De aquí resulta excluído todo sistema, ó mejor dicho, toda manera propia de leer, y aunque esto parezca ya tan claro como la luz meridiana, es de tal importancia combatir y desarraigar el error difundido sobre las maneras de leer, que no pode-

mos pasar adelante sin dedicar á este punto algunas observaciones.

Esto de adoptar una manera de leer es corriente entre los que acostumbran á hacerlo en público. Creen que así adquieren carácter y originalidad. Todos sabemos cómo lee tal actor, tal poeta, tal académico, y con conocer los versos que ha de leer, formamos cabal idea de lo que habrá sido la lectura. No hay, pues, ese agrado progresivo que sentimos al oír leer una bella pieza de versos, y resultan anuladas de un golpe todas las ventajas del arte de la lectura. No hay satisfacción más que para el lector, que se agrada á sí mismo oyéndose, pues el público resulta siempre engañado, aunque haya gozado en la lectura. No ha oído al poeta, ha oído al lector, que se ha disfrazado con los vestidos del poeta.

Fijáos si no en esos lectores, y veréis que unos cantan el verso haciéndolo todo empalagoso, declamatorio y siempre falso, aullando lo que pide rudeza y gritando lo vigoroso, y cansando nuestro oído con su insoportable canturía.

Otros tiran á parecer naturales y borran sin escrúpulo las líneas, bajan el color, aclaran las sombras, embotan lo agudo, enfrían lo que arde y cortan las alas al poeta. Para ellos no hay prosodia, no hay ritmo, ni armonía, ni cadencia. Estos apasionados de la naturalidad suelen ser terribles pedantes, pues así como los más soberbios suelen ser los que alardean de modestos, así también los más pedantes suelen ser los que alardean de naturales.

Otros son minuciosos, fríos, dan los conceptos escuetos y deslavazados, y ponen todo su empeño en ser entendidos, consiguiendo precisamente todo lo contrario. Hacen anatomía en aquel cuerpo poético que cayó en sus manos.

Todos, en fin, hacen imposible la ilusión poética, ó por lo menos no la sostienen, y todas estas maneras propias de leer y otras infinitas que hay, son otras tantas maneras de leer mal.

Observad si no en una de esas lecturas públicas el semblante del poeta, si por su

mal asiste á ella, y le veréis ora palidecer, ora encenderse para tornar á palidecer, ora dilatarse, ora contraerse. Maldice casi siempre del lector, porque presencia el destrozo y el tormento de sus versos, que son su alma misma, y al verlos maltratados de aquella manera cruel, siente dolor tan fiero cual si retorciesen sus miembros ó derramasen su sangre.

Hay, pues, que huir de toda manera de leer versos, pues debiendo estos leerse con verdad, y nada más que con verdad, ley suprema del arte de la lectura, no cabe interpretarlos más que como son y resultan de su estudio.

Para decir con verdad hay que dar á cada concepto, á cada expresión, á cada palabra, lo que ha pretendido darle el poeta. Si es verso de pintura, hay que pintar; si de intención, hay que tenerla; si de forma, de armonía, de carácter, de ternura, de fuerza, hay que darle esa forma, esa armonía, ese carácter, esa fuerza ó esa ternura, sin apartarse un punto del poeta, pues el que de él se aparte, ese leerá mal.

El lector debe olvidarse absolutamente de sí mismo y transformarse, mientras lee, en el poeta mismo.

La regla es absoluta:

Para leer á un poeta, hay que conocerle y sentirle.

No puede ser más sencilla ni más segura. Si no la seguimos, leeremos en una lengua extraña lo que el poeta ha escrito y pretendido comunicar en la suya propia.



CAPITULO VIII

Cómo se debe leer.

No imagine el lector, juzgando por lo que parece prometer el epígrafe, que va á encontrar en este capítulo algo como un extracto ó quinta esencia del arte de leer en alta voz que le enseñe á leer de golpe, porque entonces nuestro arte no sería tal arte y habríamos dicho en vano todo lo que precede.

Ajuste el lector desde ahora á más modestas proporciones la sustancia del capítulo, más no por ello se llame á engaño, pues no es menos útil ó necesario que los demás.

Imagináos ante el piano.

Pulsad las teclas que corresponden exactamente á las notas escritas en la

composición, pulsadlas con la fuerza debida, y con el movimiento marcado, utilizad todos los signos y todas las indicaciones que halléis en el papel, aplicad en una palabra las reglas del método, ¿habéis hecho bastante para traducir el pensamiento del compositor en toda su profundidad, su sentido íntimo, su expresión exacta? ¿podéis llamaros, como en el lenguaje de la música se dice, un *virtuoso*?

No. Necesitaréis por propia inspiración ligar esas notas, dar fuerza á unas, debilitar otras, á veces hasta apagarlas, necesitaréis marcar el tono y el acento, necesitaréis darle ese espíritu que es la vida de la composición musical, poned algo vuestro, algo que no está escrito en el papel, algo propio é individual que caracterice á esa música. Si no lleváis todo eso á la interpretación, la obra resultará desmayada, incolora y fría, aunque correcta, y no produciréis el efecto deseado, no haréis vuestro el ánimo del aditorio, no confundiréis su sentimiento con vuestro sentimiento, que á su vez expresa el del autor.

Pues bien, esto que es tan verdadero respecto á la música, es aplicable exactamente á la lectura en alta voz, en la que se traducen ideas y sentimientos ajenos, siendo por lo tanto necesario poner algo más que lo escrito, algo que los medios gráficos no alcanzan nunca á expresar y que no hay arte que por propia virtud lo enseñe.

El lector que no supla esa deficiencia del escrito, pero que aplique cuantos principios y reglas hemos dado, será un lector correcto cuando más, interpretará con claridad el pensamiento escrito, leerá bien un documento de una exposición, pero no una obra de arte, y sólo el que sabe leer una obra de arte merece con justicia el nombre de lector.

Vengamos ya al asunto, dirán los impacientes, ¿cómo se debe leer?

Muchos dicen, y entre ellos no pocos profesores, que no hay más que una regla y que en vano nos cansamos buscando lo que tenemos tan á la mano: se debe leer como se habla.

Este es uno de los muchos errores que se han erigido en principio y como tal corre y goza de autoridad, principalmente porque es cómodo.

Pero antes de entrar á combatir este error conviene fijar lo que se entiende por hablar, porque en el lenguaje corriente se aplica tanto á la conversación como al discurso, resultando una confusión de conceptos, y así como antes nos fué muy útil la distinción entre la conversación y la lectura, ahora ha de sernos más útil todavía la distinción entre la conversación y la palabra ó discurso.

Son tan diferentes, que una persona cualquiera que nos habla como lo hace en su modo habitual, cambia radicalmente desde el punto en que se aparta de nuestro lado para usar de la palabra como orador. Antes empleaba una voz y ahora emplea otra, antes era natural y ahora es afectado en más ó en menos, antes usaba de un tono y de una manera y ahora usa de otro tono y de otra manera, y todo esto sin transición, sin pensarlo, bruscamente.

Siendo, pues, diferentes la conversación y la palabra, el buen método y la buena dialéctica exigen que veamos primero si se debe leer como se conversa y después si se debe leer como se habla en público.

Admitimos que se debe leer como se habla en la conversación, pero, como dice Legouvé, con una condición, que se hable bien; pero es el caso que generalmente se habla mal.

Observad si no á una persona cualquiera, no ya á una que hable conocidamente mal, y la veréis incurrir en unos ú otros de los defectos que notamos al tratar de la pronunciación y que sería ocioso notar de nuevo, observadla y trasladad todo eso á la lectura y veréis cuán falso es el criterio de los que sostienen que se debe leer como se habla.

Pero en este punto ya lo dijimos todo en su sazón y dejamos sentado que una cosa es la conversación y otra la lectura, y que si las leyes son blandas y pueden violarse impunemente, las de esto son inexorables.

Pero si lo que antes hemos probado y ahora recordamos no conviniera, volved la oración por pasiva, hablad como leéis y parecerá pedante é insufrible vuestra conversación; y si fuesen una misma la ley de la conversación y la ley de la lectura, no produciríais seguramente ese mal efecto.

Esto no admite réplica.

No se debe, pues, leer como se habla en la conversación.

Hablar como se lee, es pedante; leer como se habla, vulgar.

Esta regla no es sin embargo tan absoluta, que debemos diferenciar totalmente la lectura de la conversación, porque hay en ésta una naturalidad y una gracia en el decir, que muchas veces conviene llevar á la lectura, cuando ésta lo exige para ser verdadera; pero esto hay que hacerlo con gran cuidado y sólo se lo pueden permitir maestros muy experimentados.

Entre leer y hablar ó pronunciar un discurso, ya son menores las diferencias que entre la conversación y la lectura, pero siempre existen, pues la palabra goza

de medios y también de libertades de que carece la lectura. El gesto, el ademán, la acción, la elocución más viva, la mayor libertad en el movimiento de la palabra, son medios que permiten al orador completar el efecto que busca, mientras que el lector carece de estos auxilios tan importantes. El orador marcha por un campo dilatado, el lector por una senda estrechísima; el orador emplea todo su talento, el lector tiene que emplear el suyo con muchas restricciones, pues ya hemos dicho más de una vez que las leyes de la lectura son inexorables.

En lo demás hay bastante conexión entre la lectura y la palabra, pudiendo admitirse que la oratoria comprende á la lectura.

Tanto es así, que los buenos oradores practican como ejercicio la lectura en alta voz, no ya sólo para fortificar su órgano, facilitar su respiración y adquirir resistencia en el uso de la palabra, sino también para dominarse en el uso de la voz, para regir el empleo del tono, adquirir

nuevas inflexiones, no acelerar la elocución ni dejar languidecer la palabra.

El famoso orador D. Salustiano de Olózaga, dueño siempre de su palabra, poseyendo un órgano admirable, habilísimo en el uso de la voz, que conservó clara y potente hasta el final de sus días, fué gran propagandista de la lectura en alta voz, encomiando grandemente sus ventajas, no solo como arte utilísimo en sus aplicaciones propias, sino también para la elocuencia, por permitir al orador que domine siempre á su instrumento de acción, la voz, mediante un ejercicio anterior y distinto que le enseñe á manejarla, como la equitación enseña al jinete á manejar su caballo, para no tener que pensar cómo ha de dirigirle cuando le necesite.

No puede por lo tanto decirse tampoco que se debe leer como se habla en público.

Se debe, pues, leer en alta voz con más rigidez, con menos libertad que cuando se conversa, con menos acción y movimiento que cuando se habla en público.

Si, pues, no enseñamos cómo se debe

leer, según reza el título del capítulo, sabemos al menos *cómo no se debe leer*, y pase lo que la expresión tiene de bárbara en gracia á su exactitud. Y así como en buena moral es mucho el saber lo que no se debe hacer, así también en buena lectura no es poco el saber cómo no se debe leer.

Pero esto que es puramente negativo no basta, y á la teoría, al principio, debe unir el lector la observación de los que agradan conversando, hablando ó declamando, escuchar las voces cuando expresan afectos como se miran las caras, sorprender los acentos verdaderos, los tonos propios y los que impresionan, las inflexiones simpáticas, cuanto causa efecto de verdad ó de sentimiento. Así como los pintores observan del natural, así también el lector debe observarlo y trasladarlo á la lectura, porque el natural es la verdad y ésta es en último término el fin de la lectura.

Este natural, esta verdad, los procuran grandemente el orador y el actor, pues si

el que habla no ayuda á las palabras con los tonos y los acentos propios y convenientes, hará dudar de que siente lo que dice y mal puede convencer ó conmover quien demuestra que no siente ó está conmovido.

Cuando Calidio acusó á uno de haber intentado envenenarle, lo hizo con tal frialdad, que Cicerón, defendiendo al acusado, le dirigió este apóstrofe abrumador; *¡Antu, M. Callidi, ni si fingeres sic ageres?* y el acusado salió absuelto.

Cuéntase de D. Julián Romea, que ensayando un día el drama *Guzmán el Bueno*, el actor encargado del papel de Aben Comat dijo con tan poca verdad las palabras con que pide á Guzmán su hijo, que Romea le dijo: «Si me pide Ud. así el chico en escena, no se lo lleva.» Observación de maestro que es toda una lección.

Un tratadista de estas artes hace una observación muy ingeniosa. Observad sobre todo á los niños, dice, y veréis en ellos consumados maestros de dicción. ¡Qué verdad! ¡Qué precisión en las ento-

naciones! La flexibilidad de su órgano, prestándose á toda la movilidad de sus sensaciones, llega á audacias de inflexión que los actores más hábiles no pueden conseguir. Escuchad sino á un niño que cuenta cualquier secreto que ha sorprendido, una escena misteriosa y veréis que imita todas las voces, que reproduce todos los tonos, hasta el punto de que creeréis estar oyendo y viendo á los personajes. Pero decid luego á ese mismo niño que os lea una escena semejante y lo hará en un tono sándio y monótono.

Esos grandes maestros de lectura no saben leer y tienen que aprender á decir lo que el maestro no ha aprendido de ellos mismos.

CAPITULO IX

De la puntuación.

El epígrafe de este capítulo parecerá extraño por creerse generalmente que cuanto atañe á la puntuación lo conocemos al estudiar la parte de la Gramática que trata de la ortografía, pero no es así.

Al hablar, al leer, se puntúa como al escribir y no es por cierto éste un mero pormenor, sino una parte muy esencial de la lectura.

Aplicando las reglas expuestas anteriormente, podrá decirse de un lector que es correcto, pero nunca que es un lector; le faltará á su dicción esos hábiles toques con que los pintores y los escultores concluyen sus figuras y sus cuadros, cuando ya esas figuras y esos cuadros están he-

chos; esos toques que acentúan una facción ó un ademán, la luz y la sombra.

Y si queremos descender á materializar más la comparación, esos toques con que la dama elegante remata su tocado cuando ya ha salido de manos de la doncella que la asiste.

Este recurso, este auxilio final es la puntuación en la lectura y es tan poderoso y tan eficaz, que aumenta, y aun presta por sí solo á veces, ya expresión, ya gracia, ya solaz y aun sentido al discurso.

Estos toques hábiles se dan en la lectura mediante la oportuna distribución de los silencios, de las pausas y de los acentos. Y del mismo modo que leyendo mentalmente nos costaría un ímprobo trabajo descifrar un escrito que careciese de signos ortográficos, del mismo modo el que oye no entenderá al lector que no puntúa y entenderá mejor y se grabará mejor en su memoria ó en su corazón lo que diga el que puntúa bien leyendo que el que no posee cualidad tan importante.

Suponed dos lectores de una misma

composición poética, las famosas quintillas de D. Nicolás Fernández de Moratín, que empiezan «Madrid, castillo famoso.»

El que no sepa puntuar, ó puntúe mal, dirá:

Madrid castillo famoso
Que al rey moro alivia el miedo,
Arde en fiestas en su coso...

El que sepa puntuar dirá:

Madrid, (*coma*) castillo famoso
que al rey moro alivia el miedo,
Arde en fiestas en su coso...

Es decir, que unirá el *Madrid*, que es el sustantivo, al *arde* que es el verbo, dejando holgar uno y otro el inciso «castillo famoso», porque de la primera lo que arde en fiestas es castillo famoso y no Madrid.

Debe, pues, decir.

Madrid, castillo famoso
que al rey moro alivia el miedo,
Arde en fiestas en su coso...

De esta suerte, sin que el lector lo indique, percibe el oyente por el semisilencio entre Madrid y castillo famoso que allí hay una coma y el sentido se graba más en su mente.

El silencio correspondiente al punto, el semisilencio variable correspondiente á la coma, á los dos puntos, al punto y coma, el acento correspondiente á la admiración, á la interrogación, los puntos suspensivos, el signo más clásico y variable de nuestra puntuación, porque indica, ya la reticencia, ya el sentido que se deja adivinar, lo que se sobreentiende y no se expresa, ya la vaguedad indefinible de ciertos tonos, ya el aumento del sentido, todo en fin, da á la lectura una precisión y una claridad á que no alcanza el sentido mismo de los conceptos.

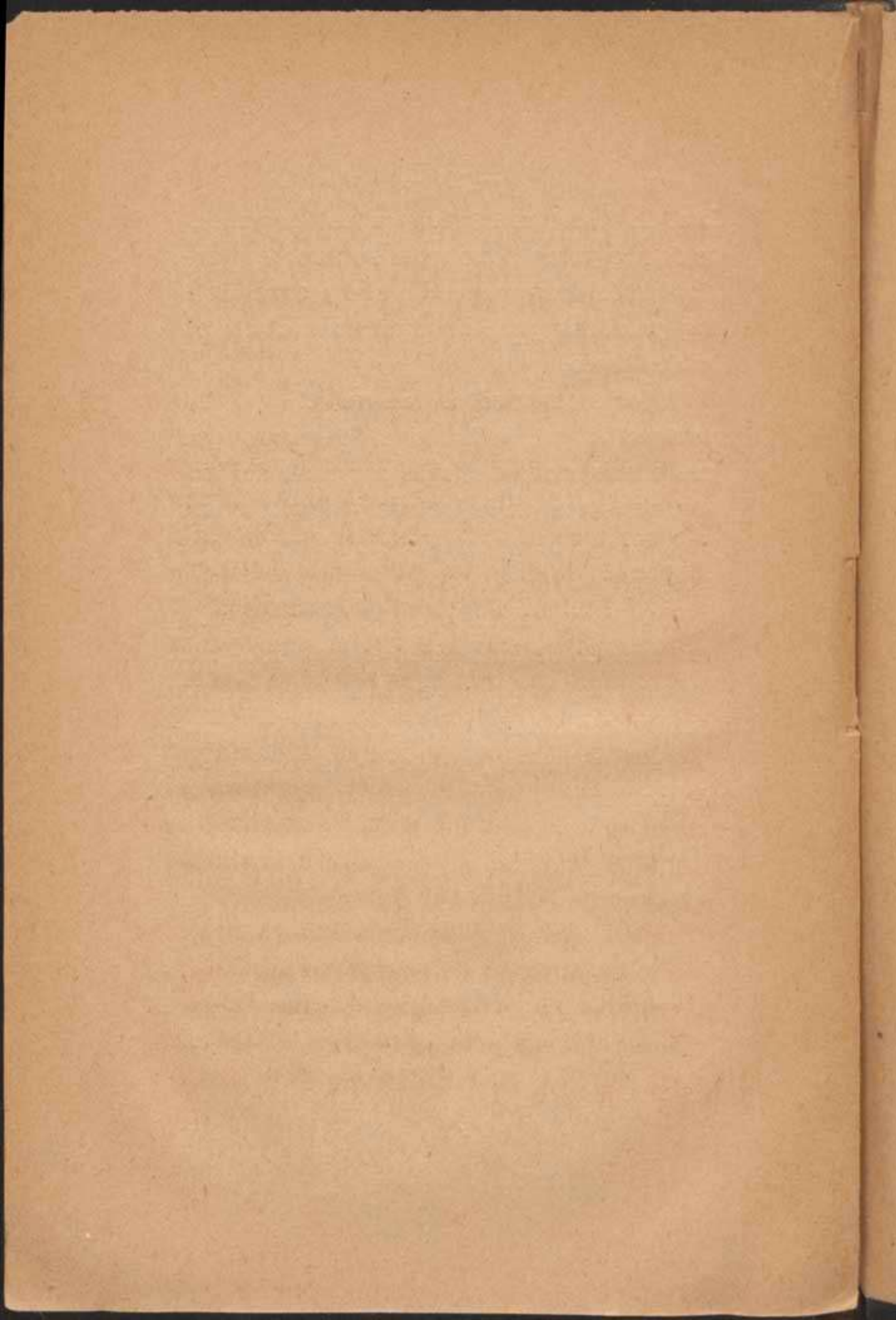
Los antiguos no conocían este signo tan usado hoy, sobre todo en la gramática.

Cuando en la escritura queremos prestar intención á una palabra ó á un concepto ó llamar especialmente la atención del lector hacia ella, subrayamos esa pala-

bra. En la lectura subrayamos igualmente dando ya un tono más subido, una articulación más marcada, cierto arrastre á las palabras para producir ese efecto en el auditorio.

Todos estos medios dan un relieve, una perfección, un colorido al discurso que merecen mucha atención por parte del lector, pues acaban la lectura y llevan como de la mano al oyente hácia el punto que nos proponemos.

Esto lo expresamos en el lenguaje vulgar cuando decimos que expresamos con toda su intención y recóndito sentido un concepto diciendo que ponemos los puntos sobre las *ies*, es decir que cuidamos de puntuar.



UNA LECCIÓN

—
Por falta de ortografía.

Mejor que cuanto pudiéramos exponer en apoyo de la necesidad de puntuar bien al leer, nos lo va á expresar un ejemplo delicioso, tomado de un cuento de Carlos Rubio, titulado *Por falta de ortografía*:

D.^a Pacífica era una viuda, pensionista del Estado, con tres hijas tan poco favorecidas por la Naturaleza cuanto deseosas de tomar estado. Las niñas aguardaban siempre en el balcón que se presentase el ansiado pretendiente, pero este no se presentaba, y en las doncellas crecía el afán casamentero.

Cierto día ven, con indecible gozo, que un mozo apuesto y elegante se paraba en la esquina y no apartaba los lentes del balcón, se sonreía y hacía señitas á una. ¿A cuál de las tres? Entablóse viva discu-

sión sobre este punto capital, á la que puso término la experiencia de D.^a Pacífica.

—Salid una á una y entonces se verá cuál es la preferida.

Salió la mayor, y á los pocos momentos entró gritando, loca de alegría:

—Es á mí. Se ha sonreido y se ha llevado la mano al corazón, como diciéndome que yo reino en él.

Pero la segunda, que no se convencía de esta preferencia, salió al balcón y entró poco después tan contenta como su hermana mayor, y dijo:

—No es sino á mí á quien se dirige. Hablando con los dedos, me ha dicho: «¡yo te amo!»

Presentóse detrás la más pequeña, diciendo:

—No seais necias; á mí me ha dicho por señas «¡yo te adoro!»

Gran confusión en la familia de D.^a Pacífica, creyéndose cada una de las niñas la preferida y sin querer ceder un ápice en este punto capital.

El galán misterioso siguió acudiendo algunos días á la esquina de la calle, pero el enigma continuaba sin solución.

Una mañana se creyó resuelto el problema, pero resultó mayor la confusión.

Al abrir el balcón encontraron en él las niñas de D.^a Pacífica una cartita, en elegante papel, con la siguiente décima, bajo el epígrafe: «A quien amo yo»:

Es Casimira horrorosa
Julia es un rinoceronte
Y debe estar en un monte
También por lo fiera Rosa
A tí quiero por esposa
Estrella del alma mía
Y pese á tu madre impía
Hoy te espero por la noche
En la esquina con un coche
Para casarnos.—*Buendía.*

Como se vé, en esta décima no hay puntos ni comas. El autor había creído que no se necesitaban por ser la carta de confianza, pero las curiosas muchachas tardaron poco en dejar de compartir su creencia.

Apenas había acabado D.^a Pacífica de

leer, cuando las tres niñas exclamaron:

—¡Qué lindos versos! Bien decía yo que se dirigía á mí.

Y volviéndose cada una á sus dos hermanas, preguntó en seguida con estupefacción:

—¿Cómo á vosotras?

—Claro está que habla conmigo—dijo Casimira;—¿no lo veis? Dice:

Es, Casimira, horrosa
Julia; es un rinoceronte,
Y debe estar en un monte
También por lo fiera Rosa.
A tí quiero por esposa, etc.

A quien quiere por esposa es á mí, y á vosotras os trata de una manera que os suplico le perdonéis, porque la pasión quita el conocimiento.

—Es verdad—dijo Doña Pacífica.

—No hay tal—gritó Julia, cogiendo el papel;—que no sabéis leer. La décima dice:

Es Casimira horrorosa,
Julia, es un rinoceronte
Y debe estar en un monte
También por lo fiera Rosa.

A quien se dirige es á mí, y á vosotras os pone como un trapo.

—Es verdad—replicó D.^a Pacífica.

—¿Cómo verdad?—chilló Rosa.—Eso se lee así:

Es Casimira horrorosa,
Julia es un rinoceronte
Y debe estar en un monte
También por lo flera. Rosa.
A ti quiero por esposa.

¿Veis como á quien quiere es á mí?

—Es verdad—dijo aún D.^a Pacífica.

Aquella noche se aclaró todo. Un coche se detuvo en la esquina y el joven consabido sacó la cabeza por la ventanilla.

Una mujer, con el rostro cubierto con un velo, salió de la casa, cruzó la calle y penetró en el carruaje, donde el desconocido la recibió, diciendo: «¡Estrella mía!» y los caballos partieron al galope.

La explicación es la siguiente:

Encima del cuarto de D.^a Pacífica, vivía otra viuda con una hija muy hermosa, que se llamaba Estrella. A esta joven amaba el desconocido y ella le correspondía; á ella

iban dirigidas las señas que Casimira, Julia y Rosa tomaban para sí; á ella iba dirigido el billete en que el galán satisfacía los celos de su amada, que se había alarmado al ver los extremos de sus vecinas. Habiendo caído el papel en el balcón de doña Pacífica, no osó reclamarle, recordando las injurias que en él dirigía á las hijas de esta señora, y escribió otro, que llegó felizmente á su destino.

Casimira, Julia y Rosa, al saber esto, comprendieron que la carta debía leerse de este modo:

Es Casimira horrorosa,
Julia es un rinoceronte,
Y debe estar en un monte
También por lo fiera Rosa.
A tí quiero por esposa,
Estrella, etc.

Y las tres muchachas decidieron no volver á tener amores con quien no escribiese con la mayor corrección ortográfica.

~~~~~



## INDICE

---

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| UN RECUERDO.....                         | 1   |
| CAPÍTULO I.—De la voz.....               | 1   |
| — II.—De la respiración.....             | 15  |
| — III.—Lección práctica.....             | 27  |
| — IV.—La pronunciación.....              | 35  |
| — V.—Vicios de la pronunciación.         | 49  |
| — VI.—Del uso de la voz.....             | 59  |
| — VII.—De la lectura de los versos..     | 75  |
| — VIII.—Cómo se debe leer.....           | 91  |
| — IX.—De la puntuación.....              | 103 |
| UNA LECCIÓN. - Por falta de ortografía.. | 109 |

---



