

Nº 34547

DMV
3856

DIONISIO SIERRA

EL ARTE
DE LA
DECLAMACIÓN



1920

ARTES GRÁFICAS - L. Y M. MEDINA

MURCIA

5

1000



BIBLIOTECA PUBLICA
SECCION DE PRESTAMO

Gran Vía Alfonso X el Sabio, 5
MURCIA

Este libro ha de ser devuelto como máximo
el día:

11 AGO. 1972 2076

El lector que espera se lo agradecerá

Es propiedad del autor.
Queda hecho el depósito
que marca la ley.

R-9365

DIONISIO SIERRA

EL ARTE
DE LA
DECLAMACIÓN



1920
ARTES GRÁFICAS-L. Y M. MEDINA
MURCIA

DIONISIO SIERRA

EL ARTE DE LA DECLAMACION

Quinto tomo de la Colección de Gramática y Ortografía de la Real Academia de la Lengua Española.



1920
ARTES GRÁFICAS Y M. MEDINA
MURCIA

El Arte de la Declamación

El actor, del actor y
para el actor

PRÓLOGO

Lo ha dicho Balmes, nuestro gran filósofo: «Para saber bien una cosa, hay que estudiarlo todo menos la cosa misma».

Docta máxima que hay que tener muy en cuenta para desenvolverse en la vida y que, más que a nadie se acopla a los actores este principio de estudio.

No es solamente la misión del comediante, la de aprenderse bien la parte de una comedia para intervenir en un conjunto teatral. El actor necesita reunir todas sus facultades y educarlas refinadamente para rodearse de cuantos elementos estéticos pueda, para así conseguir la perfección de su arte.

Los métodos de declamación, hasta el día, no consiguen el objeto para que fueron creados; todos tienden a una cultura ge-

neral limitadísima; muy necesaria, si, como plan de estudio, pero esos métodos, están faltos de esa parte esencialísima, elemental, de la asignatura «Declamación propiamente dicha» y que puede decirse que es la solera del actor.

Para decidirme por entero a escribir este libro, he consultado con textos de reconocida fama entre los antiguos comediantes. Todos están faltos de esa parte tan necesaria al cómico y que tanta importancia tiene en su carrera.

Consultados los textos he comprendido que, de todos, puede muy bien deducirse una cultura sólida; una buena enseñanza para el actor, pero ¿quién piensa en aconsejar que se estudien todos? ¡Ni hay vida para tanto! Lo que hace falta en la cultura, es la ordenación de los conocimientos. Una cultura desordenada; la acumulación anárquica de conocimientos, no son nunca causa de un buen equilibrio del intelecto, y el actor, que tanto necesita para la perfección de su carrera, es el que mas tiene que cuidar del orden de su cultura. Para eso, se consultaron obras de las que tienden a fortificar facultades del actor, sacando en limpio, este que ante vosotros figura como autor de estas páginas, que hay mucho escrito que no cumple ni las exigencias del título ni las necesidades del actor, siendo, como son, bellas obras de literatura.

Solo existe un libro en España, (1) pero solamente habla del lector quedándose en los límites en donde el actor comienza a serlo.

En este libro: «Arte de la Declamación», no aparece ni la historia de la literatura, ni otras historias, ni otras asignaturas, muy necesarias al actor, las cuales figurarán en el plan de enseñanza de los Conservatorios y academias de canto y Declamación; pero hay algo muy necesario para conseguir el pulimento de sus facultades, la separación de cualidades y la reunion de unas y otras encaminadas hacia su verdadero fin.

(1) "El Arte de la Lectura" Rufino Blanco.

Servirá este libro al alumno, y podrá unirlo—y de ello sacará no poca utilidad—a sus asignaturas; pero también será obra de provecho al profesional pues que en ella se tiende mas a lo verdaderamente útil al actor, que a dificultar su gestión educativa con «leyes inmutables» hijas de tópicos arcáicos.

*
* *

Este prólogo fué escrito para expresar qué cosas hay y de cuales otras carece este libro que no se llama método, y sí «El Arte de la Declamación».

Es costumbre, en un método de declamación poner una parte dedicada a la «Gramática castellana».

En este «método» no la hay, pues existe una Gramática de la lengua castellana de la Real Academia por la cual ha de estudiarse el idioma. No hay por qué mutilar esta para llenar de páginas un libro, descuidando aquello que debe atenderse con especial cuidado.

Lo que si hay en el presente libro respecto a la Gramática, es la diferencia que debe hallar el actor entre lo que es sentido extricto gramatical y lo que es sencillamente sentido tónico.

Dice Rosi: «El arte dramático no tiene gramática propiamente dicha» y aconseja mucho el ejercicio de lectura a diario. Asi dice: «No se hace el cuadro sin conocer el dibujo; no se hace una ópera sin conocer el contrapunto.» A fuerza de estudio es como se consigue la libertad de acción.

En un método de declamación será necesaria otra gramática que, a semejanza de aquella otra célebre «Gramática del color para pintores» (que para todo sirvió menos para pintores) se llamara «Gramática de los gestos».

No; aquí no la hay. Solo tiene este libro unas cuantas lecciones de mímica, quizás las mas principales para poder llevarlas a la práctica. Obedeciendo a este plan, sin que en él esté expresado el modo de ejecutarlo —por que sería harto prolijo y ofendería el alto juicio que del lector tiene el autor— obedeciendo, repito, a su orden de enumeración se llegará a la consecución de la educación del gesto.

Así como hay un libro —un bello libro— para el lector, el autor del «Arte de la declamación» ha querido que haya otro libro para el actor, traspasando los límites en que aquel se queda, pues es notorio que el comediante, pasando por toda la gama del lector, tiene que remontar su acción a mas alto grado, toda vez que los elementos de que se compone la perfección del actor, no son solo leve gesto, voz, leve accionado y elegancia (condiciones del lector) sino cultivo del gesto en sus mas amplia acepción, accionado en toda su extensión, voz, mímica, elegancia, concepto estético, cultura escénica y literaria, historia del trage, y la diferenciación de los límites entre el actor y el lector.

Léase la enumeración del Indice, y claramente se verá que no es este un método más, sino un libro necesario para todo comediante, en el que, aparte la docta enseñanza de Conservatorios y Academias, pueda conseguirse la corrección y el perfeccionamiento de las facultades del cómico.





Diferencias entre el recitado y la declamación

Datos muy elocuentes figuran en las obras escritas sobre el arte de la declamación y otros no menos importantes figuran en artículos periodísticos, algunos alusivos al gran lector francés Ernesto Legouvé: pero ni ante las obras ni ante esos artículos, ni ante la infinidad de opúsculos publicados sobre esta cuestión, se sigue conclusión alguna que nos aclare la diferencia tan notable que existe entre el recitado y la declamación.

Veamos si con estas humildes notas lo aclaramos.

Recitar una composición poética; la lectura en alta voz de un trozo de prosa, no ha de ser a la manera de un actor que representa un personaje en escena; como la declamación de un papel de un personaje en una obra teatral, no ha de ser al modo que se emplea para leer en un salón unos versos o una página en prosa,

Hay pues que diferenciar bien estos dos matices de la declamación.

El teatro para el actor, es su verdadero elemento; todo en él es Acción, Movimiento, Ritmo, Naturalidad, y los versos y la prosa no ha de leerlos, ha de vivirlos, ha de accionarlos, ha de pensar y sen-

tir como el personaje que representa; y en la voz, y en el gesto, y en los momentos todos de su accionar ha de responder a la psicología del personaje.

La prosa en el teatro, si no es lírica, es... la misma vida, la naturalidad de la vida; pero siempre con la afectación necesaria, para que, sin resultar una caricatura, sea la exageración de esta naturalidad, el punto medio adoptado para que, a la distancia en que se hace, rodeado de los elementos de la escena, resulte la verdad.

Todo el teatro, toda comedia, toda relación, no ha de ser para el actor la prolongación de su vida real; tiene que ser la juntura del vivir natural al vivir fingido de la escena. Tiene para ello que anular su Yo para conducirse, desenvolverse y accionar tal y como el personaje que representa, se desenvolvería en su casa, en el café, en los salones, en todas partes. Siempre, teniendo muy en cuenta el espíritu vario y dúctil que ha de guiar al actor, este ha de desprenderse de su Yo para que cada personaje sea una nueva creación, una nueva faceta de las múltiples que han de componer el prisma del comediante.

Ahora bien: la prosa lírica no es lo mismo, aunque tenga en el modo de recitar alguna semejanza con el verso. El actor o recitador, igual que marcará en el verso la puntuación, los consonantes, precisar los hemitiquios del verso y las estrofas de la composición con las naturales páusas, unas tónicas y otras gramaticales ú ortográficas, así en la prosa lírica ha de semejar en un todo con la lectura del verso, para que, palabras y conceptos, imágenes y galas de dicción, puedan mostrarse con su colorido ideal, con el ropaje de poesía con que la vistiera su autor.

«La lectura (dice D. Rufino Blanco) vivifica al signo gráfico; resucita el pensamiento que yace bajo el escrito, y nos presenta el vasto panorama de la vida espiritual del hombre. Merced a la lectura, aunque seamos pequeños espiritualmente, nos agigantamos; pensamos como los grandes filósofos; queremos como los santos; sentimos como los mas inspirados artistas y nos elevamos a las alturas del genio participando en cierto modo de sus admirables intuiciones».

EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN

De otro modo muy distinto al que declama, se desenvuelve el que lee.

El lector, sin mover el cuerpo, con solo la indicación de su mano derecha —libre del papel o libro que tiene en la izquierda—, con leves movimientos de cabeza; con las modulaciones de su voz y algún que otro gesto, ha de dar la sensación al espectador, de que *ve* representar aquellos versos o aquella prosa. La gradación de voz, la flexibilidad, la variación de tonos que ha de emplear, deben ser los registros de que ha de valerse el lector para llevar al ánimo del oyente una visión clara de realidad o de ensoñación, según que lo exija el poema. Téngase en cuenta que, el exceso de estas reglas, el abuso de alardear de comediante durante un recitado, hace al lector caer en el mas indiscreto ridículo.

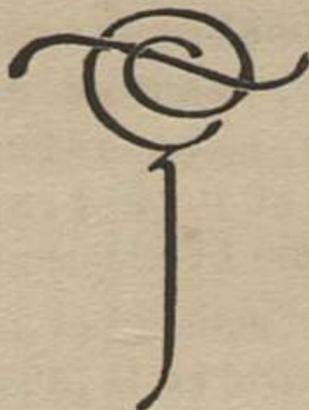
La aproximación a la declamación en el recitado es tan defectuosa como la proximidad al recitado en la declamación.

Bien definidos deben quedar, en la educación del artista los límites y términos componentes de estas dos fases de la declamación.

En el recitado juegan la voz, el gesto, la mano derecha y cuando más, el busto; en la declamación juega toda la figura y aun toma como elementos complementarios los accesorios de la escena.

Para obtener una gradación de paradas en los signos de puntuación, para poder respirar conscientemente, podemos establecer la siguiente regla.

- (,) A una coma corresponde un cuarto de parada.
- (;) A un punto y coma media parada.
- (:) A dos puntos tres cuartos de parada.
- (.) A un punto, parada entera.



El otro modo muy usado al dictar es el de escribir el que
 el lector, sin mover el cuerpo, con solo la indicacion de su ma-
 no derecha - libre del brazo o mano que tiene en la izquierda - con
 tales movimientos de cabeza con las modulaciones de su voz y el
 que que otro grado de la expresion de su lector, de que se
 representan muchas veces o algunas veces la indicacion de voz, la
 flexibilidad, la expresion de fuerza que se da en el dictar, desde que los
 registros de que se da el dictar para hacer al dictar del otro
 se nos indican en realidad a la vez, desde que se indica que se indica
 el punto. En este caso se indica que se indica de estas cosas, el dictar
 se de el dictar de comedia durante en realidad para el dictar
 con el mas sencillo dictar.
 La aproximacion a la dictacion en el dictar en la dictacion
 se como la aproximacion en realidad en la dictacion.
 Las dictaciones hacen que, en la dictacion del dictar los dictar
 las y se indican conmovimientos de estas cosas de la dictacion.
 En el dictar se indica en voz, el dictar se indica de dictar y con
 de que el dictar en la dictacion se indica de dictar y con
 como se indican conmovimientos de estas cosas de la dictacion.
 Para obtener una dictacion de palabras en los dictar de dictar
 que se indica de dictar conmovimientos de dictar se indica de dictar

- (1) A un punto corresponde un punto de dictar.
- (2) A un punto corresponde un punto de dictar.
- (3) A dos puntos tres puntos de dictar.
- (4) A un punto cuatro puntos de dictar.



Recitado, Declamación

— Modos —

Es muy de tener en cuenta—para adoptar un tono o un aspecto—qué clase de verso o prosa es el que ha de representarse o ha de ser recitado, para darle un aspecto, una *pose*, en el empaque de toda la figura, para que corresponda al género de literatura de la página que nos exijan.

Si es amoroso, nuestra voz, nuestro acento, ha de ser dulce y melifluido, como una caricia; en la sonrisa si es agradable; en el gesto triste, si es de pena; cuando viene el reproche, el suave dicitario a la amada, en todo, apesar de la energía que el verso indique, apesar de que en él, alguna transición deba hacerse, ha de obedecer toda variante a un espíritu amoroso, acariciador y dulce. En estos, como en todos los versos, tanto al declamar como al recitarlos, ha de marcarse bien, no tanto los consonantes, sino aquellos versos cuyos hemistiquios sean regulares y den a la composición ritmo central los primeros y sonoridad y musicalidad retórica los segundos.

Los versos pasionales, todos tienden a ser fogosos, vehementes, y rayan muchos en el delirio, «Los brazos abiertos, la cabeza hacia

atrás y la vista perdida en el espacio...» Ved a Zorrilla recitando sus egregios romances pasionales.

Para el recitado y la declamación debe tenerse muy en cuenta lo que es coma gramatical u ortográfica y lo que solo es coma tónica.

A la coma tónica hay que darle un sentido y una cadencia más leve que a la coma gramatical. Esto es; la coma tónica es la que al final de un hemistiquio, al definirlo, como al final del verso donde no hay coma, se hace la lógica parada—páusa—para respirar unas veces o para marcar el metro y la cadencia.

En las poesías que sean estados de almas; esas que se llaman «del reino interior», hay que leerlas en tono menor; el tono mas bajo de los tres registros que debe poseer el lector, pues es conveniente guardar el tono brillante para la poesía épica, dramática o trágica; el tono medio para la pasional o descriptiva; y el tono menor, para las íntimas o enfermizas; decadentes, en una palabra.

Al propósito de la presentación o disposición del lector ante el auditorio, Rufino Blanco, en el «arte de la lectura» pone en boca de Lafontaine consejos atinadísimos, dados al gran lector Ernesto Legouvé:

Dice así: «Oigamos sin embargo, una lección que sobre esta materia dió el célebre fabulista francés Lafontaine a Ernesto Legouvé:

—Venid a oirme y vereis cómo debe presentarse ante un gran auditorio un lector que sepa su oficio. Hay que comenzar dando la vuelta a la asamblea con la mirada. Esta mirada circular y acompañada de una semisonrisa ligeramente dibujada sobre los labios, debe ser graciosa, amable; tiene por objeto recolectar, por decirlo así, como una cuestación, las simpatías del concurso y recoger en sí todas las miradas; se hace un ligero llamamiento a la garganta, ¡*hum, hum!* cual si se fuera a comenzar; pero no se debe comenzar todavía ¡No! Debe esperarse a que el silencio sea completo y entonces adelantarse el brazo... el brazo derecho, rodeandolo graciosamente el codo; el codo es el alma del brazo. La atención se redobla, y entonces se dice el título, pero sencillamente, sin efecto, haciendo el papel de un cartel... «La encina y la caña»: La encina: aquí la voz debe ser llena, el sonido suave, el gesto noble y enfático. Se trata de pintar un

gigante que tiene la cabeza en las nubes y los pies en el imperio de los muertos.

«*La encina, un día dijo a la caña*».

¡Oh! Casi sin voz al pronunciar la palabra **Caña**..... *Empequeñeced a ese pobre arbusto por la entonación..... Despreciadle bien; lanzadle una mirada por encima del hombro; Muy por lo bajo, como si lo descubrierais de lejos*».

Y como corolario, añade D. Rufino Blanco a estas notas de Lafontaine:

«*Prescindamos de la ligereza de forma con que las reglas están expuestas; no tomemos al pie de la letra el precepto relativo a la mirada circular y a la sonrisa graciosa; proscribamos el llamamiento a la garganta, y fuerza será reconocer en Lafontaine a un lector de inteligencia perspicaz*».

* *
*

Pongamos ya un ejemplo de recitado, solo de recitado. Empezaré por el verso galante o versallesco; arte frívolo y cerebral que ha de recitarse poniendo gran cuidado en el accionado; más que en este, en el gesto; y más que en todo en la frase y en la Ortología.

SONATINA; DE RUBEN DARIO

«*La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro;
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor*».

Toda esta primera estrofa ha de ser dicha sin afectación, marcando

bien los hemistiquios y los consonantes. Toda ella, como se vé, trata de pintar el ambiente que rodea a la princesa y el estado de su alma. No llega todavía el interés de la narración, Sigamos.

«El jardín puebla el triunfo de los pavos reales;

Al nombrar los *pavos reales* debemos afectar un poco la voz, para así obedecer sin duda a la intención del autor, cual era, darle ampulosidad y fatuidad al ambiente.

Los tres versos de la segunda estrofa, son descriptivos:

*«El jardín puebla el triunfo de los pavos reales;
parlanchina la dueña, dice cosas banales,
y vestido de rojo piruetea el bufón».*

Y aún cuando lo que sigue, estos tres versos siguientes son descriptivos también, no lo son del ambiente y sí del estado de la princesa; por eso habrá de cambiarse el tono y decirlos con una leve tristeza.....

*«La princesa no ríe, la princesa no siente;
la princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión».*

Cambia ahora nuevamente el tono; la actitud del lector ha de ser de duda, sus ojos han de vagar por el espacio.

*«¿Piensa acaso en el Príncipe de Golconda o de China?
¿O en el que ha detenido su carrera argentina
para ver de sus ojos la blancura de luz?
¿O en el Rey de las islas de las rosas fragantes?
¿O en el que es soberano de los claros diamantes?
¿O en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?
¡Ay! La pobre princesa de la boca de rosa,
Quiere ser golondrina, quiere ser mariposa
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;*

Con vehemencia

*ir al Sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo,
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.*

Le sigue a esto un triste desaliento en la recitación, yéndose poco a poco apagando:

*Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur;
y están tristes las flores por la flor de la corte,
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias, y las rosas del Sur.*

En ninguna estrofa como en la anterior deben marcarse los hemisfios de los versos, para darles más cadencia rítmica y triste, melódica y suave,

Pero ahora viene la estrofa más difícil de esta composición y a la que hay que dar un especial colorido para abrillantarla, para darle toda la fuerza intensiva, toda la vaguedad poética y todo el interés retórico posibles.

¡Ay! quien fuera hipsipila que dejó la crisalida

El verso siguiente, aun cuando en algunas ediciones de «Ruben Dario» no esté entre paréntesis, debe hacerse así: leerse tal y como si estuviera entre paréntesis y dándole a todo el verso mucha menos importancia:

*(La princesa está triste, la princesa está pálida)
¡Oh visión seductora de oro, rosa y marfil!*

Este verso, toma el tono del primero pasando sobre el segundo como en áscuas.

*¡Quien volara a la tierra donde un príncipe existe.....
(la princesa está pálida, la princesa está triste)
...más brillante que el alba, más hermoso que abril!*

En el recitado, únase *existe* con *más brillante*, y dígase el verso intercalado, más leve y como el de la nota anterior:

*—Calla, calla princesa.—Dice el hada madrina—
Un caballo con alas hacia aquí se encamina,
en el cinto la espada y en la manor el azor:
el feliz caballero que te adora sin verte
y que llega de lejos, vencedor de la muerte,
a incendiarte los labios con su beso de amor.*

Esta última estrofa, toda es igual, menos la suave entonación que hay que dar al segundo hemistiquio del verso primero.

Para esta poesía, como hemos visto, como para todas las poesías que han de leerse (solo leerse) a viva voz, aparte los toques de interpretación, distintos en cada lector, hay reglas, sujetas por la Ortografía, por la puntuación y por la Ortología, que hacen que el intérprete no divague al leerlas. Algunas veces, cuando más difícil parece, a primera vista, una composición para sacarle partido en su recitado, resulta más fácil. El lector ha de estudiar la poesía que ha de leer, para darle tonos y cesuras que son imposibles marcar en la impresión, por haber comas, y signos mudos que nada tienen que ver con la ortografía de la escritura: esto es, la «gramática tónica del lector».

Hay otro género de poesía que ofrece no poca dificultad su lectura: aquella cuya intensidad dramática, no está en lo que dice, ni en cómo lo dice, sino en la intención que el personaje oculta tras las palabras. Por eso, velar la voz, perder la vista hasta extraviarla, contraer todos los músculos del rostro, llorar con la voz, suspender el ánimo de una coma, de una sílaba.....

Tal acontece con las poesías como «El Embargo» de Gabriel y Galán, con todas las que son de tono menor.

EL EMBARGO

«Señol jue, pasi usté más alanti
y que entrin toos esos.
No le dé a usté ansia,
no le dé a usté mieo....

Si venís antiyel a aflijila,
sos tumbo a la puerta. ¡Pero ya s'a muerto!

Embargal, embargal los avíos
que aquí no hay dinero:
lo he gastao en comías pa ella
y en boticas que no le sirvieron;
y eso que me quea,
porque no me dió tiempo a vendello,
ya me está sobrando,
ya me está gediendo.

Embargal esi sacho de pico
y esas jocis clavás en el techo,
y esa segureja
y esi cacho e liendro....
¡Jerramientas que no quedí ni una!

¿Yo pa qué las quiero?
Si tuiá que ganalo pa ella,
¡cualisquiá me quitaba a mi eso!
Pero ya no quío vel esi sacho,
y esas jocis clavás en el techo,
ni esa segureja
ni ese cacho e liendro....

Todo lo que va escrito, esto es, la primera parte de esta composición. leyéndose, como ha de leerse, con cierta marcada tristeza, no ha de llegar nunca a lo trágico: Ello viene en la segunda parte. Sin dejar de ser lector, ha de darsele tal entonación dramática a la

poesía, que ha de aparecer como representada, pero nunca traspasando los límites del lector.

¡Pero a vel, señol jue. cuidaito
si alguno de esos
es osao de tocali a esa cama.
ondi ella s'a muerto:
la camita ondi yo la he quiero
cuando dambos estabamos güenos,
la camita ondi yo la he cuidao,
la camita ondi estuvo su cuerpo
cuatro mesis vivo
y una noche muerto!..
Señol jue: que nenguno sea osao
de tocali a esa cama ni un pelo,
porque aqui lo jinco
delante usté mesmo!
Llevaiselo todu,
todu, menos eso,
que esas mantas tienin
suol de su cuerpo,..
y me güelin, me güelin a ella:
cá ves que las güelo!

En estos dos últimos versos hay que poner toda la intensidad del alma artística del lector.

En estas poesías íntimas, como hemos dicho antes, del reino interior, una de las mayores dificultades que se ofrecen al lector, es la respiración,

En las enfáticas, en las poesías dramáticas, la misma transición, la palabra enérgica, ayudan para respirar, y muchas veces, haciendo muy ostensible la respiración, luce más la poesía, porque indica un lamento doloroso que le dá más interés al momento de leer.

Es de todo punto imposible dictar leyes en materia de respiración; casi casi es el secreto del lector. Medir el grado de aire necesario para que al final de una frase no se apague la voz; respirar sin

que el espectador note la inspiración, evitar una tos o un rozamiento, son cosas hijas de la práctica, que se adquieren con la experiencia, y son tan difíciles como necesarias.

«CHI SÁ BEN RESPIRARE, SAPRÁ BEN CANTARE»: decían los maestros italianos. Sabiendo bien respirar es como puede llegarse a la polifonía; pero esta, no ha de ser caprichosa y desordenada, que ha de obedecer a una lógica y artística variedad de tonos en la voz, según que lo exija el sentido de lo que se lee.

Ejemplo de respiración: Por la profusión de comas, por el sentido excesivamente lírico de la composición, se presta a ser un justo modelo de respiración, la siguiente poesía.

«No me escuchate, cuitada,
y allá va la cabalgada
lanza al puño y rienda holgada,
detrás de su capitán...
Clávame, dueño, tu espada
de revuelto gavilán,
y llévame amortajada
en tu capa colorada,
soberbiamente plegada
sobre el caballo alazan

ISABEL

¡Magdalena!

MAGDALENA

Y allá lejos,
a los extraños reflejos
del fosco cielo alemán,
cuando, olvidados los dejos
de nuestros amores viejos,
me traiciones, capitán,
si favor tu boca espera
de la blanca prisionera
que una ventura guerrera
libre indefensa a tu afán,
¡Con mi mano enclavijada,
que la muerte hará sagrada,
yo he de quebrarte la espada

como una espiga; tronchada
por tu caballo alazan!
¡Dueña mía, dueña mía,
no me digas si te oía,
que estaba mi fantasía.
riñendose con mi afan;
para tu gloria y la mia,
por tu nombre y mi hidalguia,
con su tercio en este día
va a Flandes tu capitan.
No me hables, dueña, de olvidos,
que embargados mis sentidos
de tus hermosuras van,
y hollados y escarnecidos
he de traerte, rendidos,
diez corazones heridos
en el arzón suspendidos
de mi caballo alazan...

(E. Marquina "En Flandes se ha puesto el Sol")

Las composiciones poeticas en las que domina el «Asíndeton», lo mismo que en las que campea la otra figura retórica «Polisíndeton», se prestan mucho a la facilidad de respiración.

En la coma, en la conjunción, es donde puede apoyarse la oración para respirar nuevamente, sin buscar el acento tónico para ello.

En la siguiente composición poetica, (téngase en cuenta que al poner ejemplos aislados de recitación y el modo de hacerlos, se ha tenido preferencia con aquellas composiciones de difícil interpretación, con el objeto de ayudar a la gestión personal del artista) «SERENATA» de Ricardo León, ocurre algo de lo que hay que hacer en las que abundan las dos figuras citadas «Polisíndeton» y «Asíndeton»: ahora bien, en ella hay que marcar bien los hemistíquios, pues ese es todo el secreto de estas poesías.

Todos los hemistíquios, como los finales de verso, terminan en voz aguda y hay que marcar bien la terminación de unos y otros para dar ancho campo a la sílaba que tras el agudo se oculta. (Pues ya nos dice la Retórica que el verso agudo tiene una sílaba menos que el verso llano y dos menos que el esdrújulo).

Leámosle y observemos bien las notas que glosan las estrofas y tendremos un concepto acabado de cómo se leen estas poesías cuyos hemistíquios, lo mismo que los finales, están hechos en agudos:

SERENATA

¡Serenatas de amor! ¡Alegrías de ayer!
Vuestro dulce tañer no quisiera escuchar!
que me haceis padecer, que me haceis recordar
otro tiempo mejor que no puede volver.....
¡Alegrías de ayer: no vengais a cantar
serenatas de amor que nos hacen llorar!

—
¡Cómo duele sentir ¡Cuánto cuesta vivir
con el ansia de hallar otro mundo mejor!
Yo no acierto a vivir, yo no puedo sufrir
este trágico hervir de mi mundo interior.....
¡Ay amor, ay hervor, ay dolor de vivir!
¡Ay placer de sufrir y morir por amor!

Los dos versos finales de todas las estrofas hay que leerlos como si fueran ritornellos del primero.

Encendióme el fulgor de la audaz juventud,
conocí la inquietud, conocí la ansiedad,
y busqué en el amor el raudal de salud
que saciara mi sed de belleza y verdad...
¡Ay fatal juventud! ¡Ay tremenda merced!
¡Ay la fuente de amor que nos mata de sed!

—
Es la vida un manjar de agridulce sabor,
una pena de amor que nos hace plañir,
un querer, un arder, un furor, un temor,
cuyo extraño escozor no se sabe decir.....
¡Ay eterno plañir! ¡Ay ardiente sabor!
¡Ay la pena de amor que nos hace morir!

Es aroma de flor y es pasión de mujer,
es un breve placer que trasciende a pesar,
de un ocaso de sol el sutil fenecer;
el ligero temblor de una estrella en el mar.
¡Ay estrella, ay pesar, ay ocaso, ay placer!
¡Oh perfumes de flor! ¡Oh pasión de mujer!

—
Es dolor de gozar y placer de sufrir,
caminar y subir cada cual con su cruz;
es llorar al nacer y temblar al morir
entre lumbres de amor y entre lenguas de luz.....
¡Yo no se caminar, yo no acierto a vivir!
¡Abrazado de amor me quisiera morir!

—
Es un dulce tañer que nos hace llorar,
que nos hace soñar otra patria mejor;
el dolor de un pastor que al tornar a su hogar
se complace en cantar sus querellas de amor.....
¡Ay amor, ay pastor, ay el triste cantar!
¡ay el dulce tañer que nos hace llorar!

En las estrofas, cuyos primeros versos no tengan relación con el ritornello de los últimos, como hemos indicado en la nota anterior, se leerá como si fueran una exposición y a modo de glosario de una anterior idea, leerla como una evocación, como un eco, como si fuera un ritornello.

Calla, calla, pastor; con tu dulce tañer
has tornado a encender mis hogueras de amor,
y al que llora un dolor recordarle un placer
es hacerle sufrir una pena mayor.....
¡Serenatas de amor! ¡Alegrías de ayer!
¡Ay el dulce tañer que nos mata de amor!

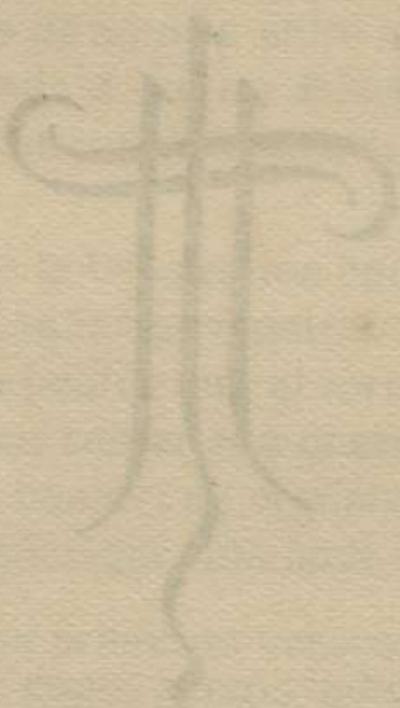
—
Tengo un tédio, un sopor... Y no puedo dormir
con el ronco plañir de ese triste cantar...
¡Cómo siento en mi sér el dolor de vivir
y en mi boca el sabor de las aguas del mar!
¡Ay amargo sabor! ¡Ay eterno plañir!
¡Ay el dulce tañer que nos hace llorar!
¡Ay la pena de amor que nos hace morir!

EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN

Y finalmente, para acabar esta poesía, la cual ha debido leerse con la natural inspiración de aire en las comas gramaticales y tónicas, al final de admiración o al principio de otras; a los últimos versos se les dará mayor cadencia y sonoridad en el sentido decadente o de tono menor. para que acabe la poesía, altamente épica, dejando un eco dulce, un suave dejo de melancolía.



Y finalmente para ser más exacto, la cual ha dicho antes
con la natural ingenuidad de sus sentimientos, y con-
ca, al final de la obra, a la práctica de otras y algunas ve-
ces se le da una vuelta y se le da en el sentido de cada una
o de las otras partes de la obra, o de las otras partes, dejando
un poco de espacio para que se pueda leer.



LA NATURALIDAD

Conviene saber, antes de sentar premisas, de asentar teorías y procedimientos, saber qué cosa es esto de la naturalidad en el teatro, respecto al actor.

✧ Hay quienes tienen el equivocado criterio de que la naturalidad en la escena consiste en presentarse tal y como son ellos, los actores, en su casa, en el café, en paseo... y bien puede decirse que andan equivocados, toda vez que no son ellos, no es su Yo el que figura como paladín de la tragedia, como personaje viviente de un asunto teatral. Es al personaje a quien hay que ver desenvolverse con naturalidad; hay que hacer todo lo que él haría si en realidad viviese; si fuese él mismo quien pisara la escena.

Y esto se consigue;

Primero.—Estudiando bien la psicología del personaje que vamos a imitar o que hemos de crear.

«La memoria, dice el señor de Máligny, pierde la mitad en la escena. Sabiendo bien un papel se lleva mucho adelantado. Saberlo bien equivale a saberlo tres veces. Es una razón: el público, los compañeros, la luz, la emoción, son causas bastantes para que la memoria baje de su positivo valor.

No basta que el artista ensaye bien su parte: ha de interpretarla. Si él se presenta en el ensayo con su papel aprendido, el ejercicio de memoria del recitado que ha hecho cuatro o cinco días antes, servirá de ayuda al cerebro; pero es necesario que lo sepa también interpretar, pues no es todo dicción en un cómico; es acción también; y su papel ha de ser hecho, no dicho.»

El ejercicio de la memoria es muy conveniente para el actor. La memoria es una máquina que no puede estar parada. Primero se estudia el concepto; seguidamente la entonación; después la descompo-

sición de las frases para la respiración y por último el ejercicio mnemotécnico.

Segundo.—Haciendo porque desaparezca nuestro Yo.

Tenemos que sacrificar nuestra propia personalidad en aras del arte: esto al actor le hace ser vario y ameno. No anulando su Yo, cae en la vulgaridad en que muchos incurren, cual es, la de ser *Siempre el mismo*. Ser siempre el mismo es no ser nunca nadie.

Tercero.—Buscando en la vida real seres de igual temperamento que nuestro representado, para copiar de él, aquellos detalles que escapan al análisis solitario en el cuarto de estudio frente a la imagen que nuestra fantasía va poco a poco creando.

Cuarto y último.—Encauzando nuestro estudio y observación hacia la total perfección del personaje y de la obra con lo cual habremos superado a las exigencias.

Hay naturalismos en el teatro que deben borrarse en gracia del buen gusto y de la estética del arte escénico, como hay también hechos gloriosos de los genios del teatro que deben servir de pauta y norma para estudio y perfeccionamiento del arte.

Para dar una prueba de que el genio siempre traspasa los límites de lo natural y de que esto es docta enseñanza, copio lo que al propósito del arte teatral dice Pérez de Ayala en una alusión a Borrás: (1)

«Cuando en el segundo acto de *El Alcalde de Zalamea*, Pedro Crespo se acerca a una ventana y ve alejarse a su hijo, rumbo a la guerra, Calderón no pone en labios del alcalde descripción ninguna del paisaje, sino consideraciones leves dentro del orden de los afectos humanos, que el padre no se halla a la sazón en estado de moverse con la admiración estética del paisaje. Pues bien, D. Enrique Borrás habla en aquellos momentos de tal suerte que el espectador cree contemplar el ancho paisaje por donde camina el hijo de Pedro Crespo; y así, a la emoción lírica de la situación, se añade una emoción compleja de carácter pictórico.»

Recuerdo haber presenciado un hecho en la escena, que bien pudiera tomarse como modelo de naturalidad y de verismo, que coloca a su creador a la altura de los primeros comediantes.

Fué en el *Ladrón* de Henri Bernstein. En el segundo acto, cuando aparece la alcoba del matrimonio, en donde ella, la esposa, va a hacerle al marido la revelación fatal de su culpa, de su gravísima culpa.

(1) Las máscaras.—Tomo I.

El marido, al entrar en escena acompañado de su esposa y de un criado, se desembaraza del gabán y del sombrero y entrégalo al sirviente; este se lo saca de escena y quedan Ella y Él dispuestos a entablar un emocionante diálogo.

Es el nudo de la obra; es toda la obra esta escena por demás literaria e interesante.

Las palabras se enredan; la situación se encrespa y se llena de interés y de arte. Cunde el espanto; Ella va a pronunciar la palabra fatídica, delatora; el marido tiene que llorar, y lo hace; busca en sus bolsillos un pañuelo que seque aquellas lágrimas; no lo encuentra; lo dejó sin duda en el gabán que el criado se llevó al comenzar el acto.

El actor, no se imuta. No puede pedir lo que necesita, porque ni está en la obra, ni puede turbarse la atención de la escena con este inciso sin importancia, aparentemente. Pero el actor—tengo que aclarar que se trata de una gloria contemporánea del teatro español—mientras habla, saca de su bolsillo una llavecita que pende de una cadena, abre un secreter, saca de él un pañuelo de bolsillo y... queda solucionado el conflicto que parecía entorpecer la marcha intensiva de la escena.

¿Fué estudiado? ¿Se dejó con estudiada premeditación el pañuelo en el bolsillo del gabán? Sea de ello lo que quiera, es el caso que aquel personaje estaba en su casa.

Por eso decía antes, y hay que convenir en ello, que todo cuanto hay en la escena son elementos que aprovechan al actor para el mejor desenvolvimiento de su figura.

«D. José Valero, en la comedia *El Avaro*, apagando un mechero del velón, al reparar que son dos los que están encendidos y el gasto del aceite es doble, resulta de una justa filosofía, un efecto magnífico y una creación de tipo imperecedero.» (1)

Pero sucede, que el exceso, algunas veces, de estos detalles, hace caer al actor en el más espantoso ridículo.

«El actor N. dejando olvidado su cigarro encendido en el borde del asiento de una silla, y al sentarse después y quemarse acto continuo la parte trasera, si bien resulta cómico hasta cierto punto, es completamente falso en toda su extensión, puesto que el actor, por figurar la acción en invierno, usaba justificadamente grueso sobretodo, y no es posible que la lumbre de un cigarro llegue con tanta rapidez de acción hasta quemarle la carne agujereando sobretodo, pantalón y calzoncillo...» (1)

(1) Tratado de Tratados de declamación.—Millá.

La naturalidad en escena ha de estudiarse muy detenidamente para que estas observaciones apuntadas resulten de clara verosimilitud.

Naturales y no naturalistas deben ser los actores que quieran dar al público una sensación de arte real. Hay que ser esclavo de la naturaleza con arte y no del naturalismo.

Siempre ha habido estas dos tendencias en el arte teatral. Una, el axioma latino: «Si quieres hacerme llorar, llora tú mismo» y otra los enemigos de este naturalismo, que sustentan la siguiente teoría, que yo creo más conveniente que la otra, toda vez que el teatro es *representación*:

—Si para hacer llorar lloran, para representar bien la borrachera había que salir a escena borracho.

Ciertamente, las cosas *reales*, aparecen en escena harto afectadas.

Para andar en escena con naturalidad, para mover las manos con justeza, para desenvolverse con desahogo, hace falta solo posesionarse del papel. Teniendo dentro, sintiendo todo aquello que dice, es fácil expresar con las manos y con los gestos aquellas actitudes que corresponden paralelamente a la palabra.

La espada, el bastón, el abanico, el pañuelo, los guantes, el cigarro, son recursos de que debe aprovecharse el actor con cierta discreción, pues el abuso de estos objetos hace ridícula la acción del actor.

D. Antonio Vico conseguía siempre un apláuso, cuando en el segundo acto de *Vida alegre y muerte triste* pasaba unos minutos en silencio quitándose los guantes.



Del monólogo * Escenas de conjunto * Del diálogo * Mise en scene(a) e

Muy dado a latiguillos, a monólogos y a situaciones falsas era el antiguo teatro en donde el convencionalismo reinaba en un extremo tal de exageración y caricatura, que no es posible hoy ver una obra de ese injustamente olvidado teatro, sin observar, unas veces, la ñoñez con que la trama se urdió; otras, la torpeza con que el autor tejió la red de hilillos sutiles que hacen mover a los personajes.

No hay duda, diremos pues para descargo de aquellos genios del arte teatral, no hay duda que el tal arte estaba en formación, y a eso debemos atenernos para admirar y respetar lo que no era falta de pericia y sí escarceos para la perfección del arte excelso de la escena.

Hoy ya podemos decir que estamos en la cumbre; que la farsa se desliza por el escenario con naturalidad suma; que autores y cómicos cooperan con éxito a que la urdimbre de la trama sea razonada y lógica; a que sean invisibles los hilillos que mueven a los personajes, y a que decoraciones y demás componentes del cuadro escénico, sean de la más verosimilitud, facilitando al espectador datos justos para que llegue pronto a la situación de la escena, y para que su buena fe no comience a engañarse, descartando, teniendo que prescindir y de antemano teniendo en cuenta, que *aquello* es mentira, por que así lo revela aquella casa de papel, imposible para albergar a una familia; y aquellos árboles pintados y aquellas barbas postizas y aquella mal colocada peluca del viejo padre...

No; hoy todo es *verdad* en el teatro; todo debe ser verdad y a eso se tiende en estos últimos años para ventaja del arte y de los públicos.

Muchos esfuerzos se han venido haciendo para suprimir de las obras el monólogo; ya casi se va consiguiendo. Son pocas las obras teatrales, de algún tiempo a esta parte, que tienen esos largos parlamentos en que el actor, desairado, sin amparo alguno, cuenta al espectador a qué viene, qué quiere y cómo lo ha de conseguir. Solamente (y con escasas muestras) en las obras de verso se admiten bien, cuando ésta es altamente lírica y el actor es un gran declamador: anotando con seguridad y sin temor a engañarnos que es falsa, aunque sea muy hermosa, esta situación en la escena.

✦ El monólogo, para que se admita en el teatro, tiene que estar muy justificado. Este no ha de ser la relación reflexiva del actor, ni plan extratético dicho a voz en grito, ni desesperada sarta de blasfemias en pago de anteriores ofensas, no; debe ser la plegaria ante el Cristo; delirio de demente, alucinación de sabio... anomalías en suma del personaje.

Y como resumen podemos decir que el monólogo en una obra debe ser cosa que puedan oír todos los personajes; no secretos dichos sólo para que los sepa el público. Y el actor que ha de decir este monólogo, debe hacerlo con extraordinaria naturalidad; no ha de dirigirse jamás al público; ha de tener en cuenta que el telón alzado ha descubierto para él una nueva pared de la estancia que ocupa.

(Esto, de no ser un propósito hecho para dialogar con el silencio —siempre respetable— del público).

Como estas notas están hechas para aquello que se relaciona con el comediante y en modo alguno en sentido de crítica para los autores, no nos es dado decir cómo deben escribirse las obras y sí cómo deben representarse; es así que hemos de pensar en darle a las obras la suma naturalidad y el más exagerado verismo. Si estas adolecen del defecto apuntado, en nosotros está quitarle las asperezas con una lúcida interpretación,

✦ Si en una obra se hace necesario leer una carta en alta voz (claro es que mejor sería no leerla y manifestar con gestos su contenido y dar al público la sensación de lo que dice sin pronunciar una letra) pero si hay que leerla, porque así se ordena en la obra, hay que hacer esta escena con muchísimo cuidado y con no poco cariño, para no darle a la situación doble falsedad de la que ya tiene. En estos momentos, el actor, si lo es, puede dar una buena prueba de su talento.

Veamos cómo:

La carta ha de ser leída, sí; el público ha de enterarse, pero hay que hacerlo, no como lección aprendida de antemano; sí como lectura en baja voz, solo acentuando aquellas palabras precisas del nudo del asunto; las que hagan despertar los dormidos nervios del personaje; aquellas que ofenden, las que una desgracia anuncian, o las que ponen en claro el perseguido chiste... Siempre, como es natural respetando la opinión del autor: egregio responsable del mérito artístico de la obra, si es que él, insiste en torcer estas lógicas observaciones, para perseguir efectos de general interés para el resultado artístico. Natural es, que en el arte, no todo es hijo de la observación y del estudio; que hay una buena parte que dejar a la inspiración, a la necesidad del momento (porque, muchas veces, en la soledad del cuarto de estudio, se premedita una escena que luego la hace variar la presencia de un mueble, el pliegue de una cortina... cualquier detalle del escenario que presta su cooperación al conjunto y da al actor motivo que completa su deseo.

Por eso es necesario que, cuando el actor queda solo en escena (hay pocos actores—por desgracia en España—que sepan quedarse solos en escena) tiene que echar mano de cuantas cosas le rodean. Es ridículo y revela una gran falta de recursos escénicos, el que para el actor no haya más campo de operación que el reducido círculo alrededor de la *concha* del apuntador.

No; ni ha de tener sitio (a menos que esté haciendo algo en un determinado lugar de la escena), ni ha de tener objeto.

Yo he visto representar el monólogo de Pepito en el segundo acto de *El Gran galeoto*, completamente de espaldas al público y hablando de *verdad* con los cuadros y objetos del cuarto de Erneto.

«Si estas paredes hablasen:
si los pensamientos íntimos
de Ernesto, formas tangibles
tomasen aquí esparcidos...»

No hay modo de decir esto bien, estando de espaldas a la escena y dando la cara al público. Por eso, la escena ha de disponerse bien; que esta no adolezca de aquellos elementos necesarios a la decoración de un gabinete, de un salón, de un jardín, etc., etc., porque estos elementos complementarios dan a veces motivo más que suficiente para que el actor se desenvuelva con mayor holgura.

En un salón adornado con lujo: tapices, espejos, alfombras, rico

todo y suntuoso, no hay duda que, movimientos y frases, gestos y actitudes, han de corresponder al marco de la figura y han de predisponer el ánimo del comediante para acoplarse mejor a la situación del personaje que representa.

En cambio, el mismo salón, decorado pobremente, no puede inspirar al actor para que en su ficción, adopte ademanes y posturas dignas del personaje, dueño de aquella señorial mansión.

La falta de elementos componentes, indisponen al actor, lo traban, lo inutilizan, entorpecen su fantasía y su inspiración.

Es así que dice Benavente:

«Como el verdadero artista musical no debe interpretar con el mismo estilo al severo HAYDN que al apasionado BEETHOVEN; al romántico LISTZ que al melancólico CHOPIN, un verdadero artista de la «mise en scene», no debe presentar del mismo modo una obra realista que una obra poética o que una simbólica».

Con esto, aclara el sabio autor de *Por las nubes* que el marco propicio a las pasiones, al dolor o al rugido, no ha de ser el que sirva al sueño, al deleite y a la poesía.

Dice también a este propósito LA TOURRASSE. (1)

«El teatro debe ser una imagen de la vida «Una ventana abierta sobre la realidad» según frase de IBSEN. De igual modo que la acción debe atenerse a esta exactitud sin preocuparse de estética, el arte escénico debe ser una fotografía sincera del ambiente de la acción; los personajes deben ser no mas que seres humanos, hombres de carne y hueso, y no actores, *porque un actor, puede interesar, pero un hombre impresiona.* (Es preciso que desde que se levanta el telón, el público pierda el conocimiento de que está en una sala de espectáculo; para esto conviene que el teatro quede a oscuras, con lo cual resaltará la escena y el espectador estará atento, no hablará y será inteligente.)

X La luz desde abajo es falsa en la vida, (la luz viene de arriba; es preciso, pues, aumentar la luz que cae de los bastidores y del techo.)

Los accesorios pintados que se han empleado hasta ahora son ridículos y grotescos; los relojes, las bibliotecas, las chimeneas ardiendo pintadas en la decoración destruyen las ilusiones.

Sustituyamos todo eso con accesorios de verdad. La presenta-

(1) *Athenea: Revista de Arte.*

ción de las obras dista mucho de ser indiferente; es por el contrario, una condición necesaria de la vida teatral, el medio indispensable de situar la acción. En cuanto a la manera de representar los actores, debe conformarse estrictamente con el análisis del personaje que representan, del personaje individual, pues no hay unidad de tipos ideales ni tradicionales. Es absurdo hacer el papel a lo Sansón, a lo Regnier,.. Nada de eso existe. No hay más que tipos vivientes. Todas las supuestas tradiciones hacen que los actores resulten marionetas parlantes y solo les enseñan el arte de representar y de hablar sin verdad.»

Hay sin embargo actores, que tienen muy en cuenta cómo los genios de la comedia hacían sus magistrales creaciones, no para imitarlas, sino para estudiar como ellos y crear un nuevo personaje.

La indignación—dicen—como en escena se indignaba Antonio Vico, era de este modo: «Recogía la barbilla; un recio pliegue vertical cortaba su frente; y mientras el brazo derecho permanecía inmóvil y colgante, doblaba el izquierdo sobre el pecho, como resguardando el corazón.» (1)

Y este modo de interpretar una fase de las muchas de que consta el estudio de la fisonomía, servía a otros para colocarse en otro punto de vista,

¡Pobre, menguado actor el que necesita de un mentor para que le marque el punto de vista desde el cual ha de estudiar los tipos!

No obstante, es conveniente, para la cultura del actor, saber los principales gestos de los genios. ¡Para jamás imitarlos!...



Interminable sería un libro que señalara todo lo que es necesario a un actor para llegar a serlo.

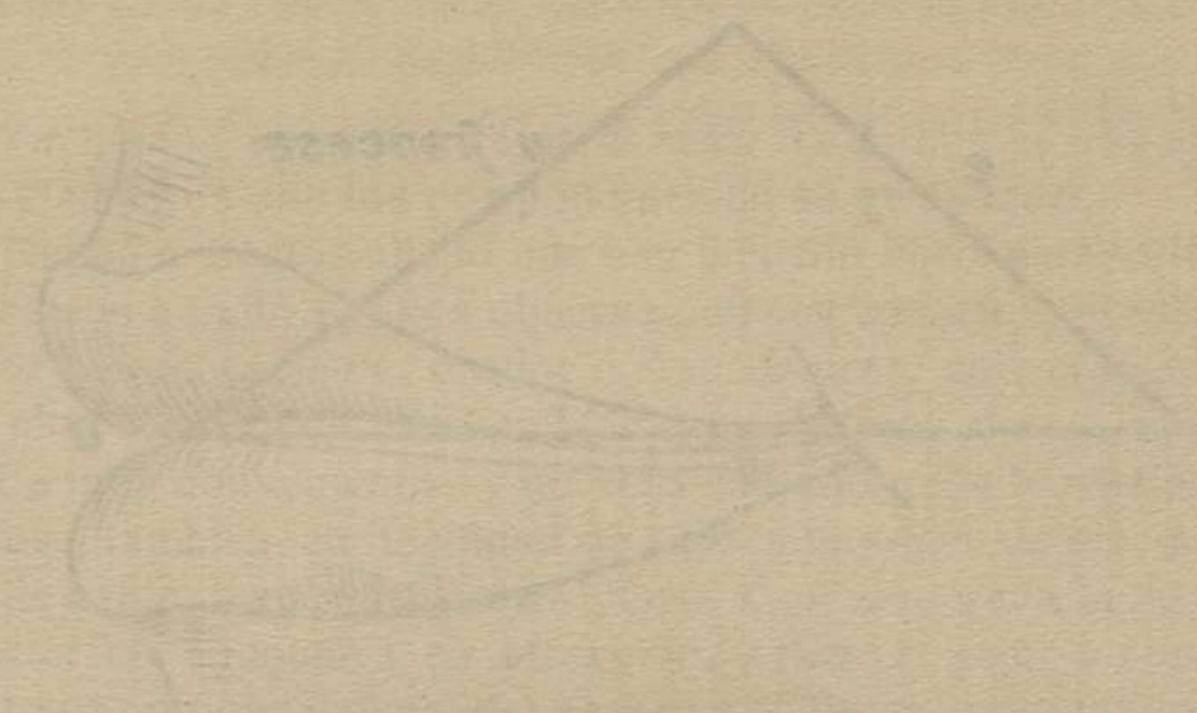
Además de lo que llevo dicho, quedan como veréis otros capítulos, y son además necesarios, la esgrima, la gimnasia, el estudio de

(1) Desde mi butaca: Zamacois.

las manos, las risas, la mímica, la Retórica, la historia del traje..., etc., etc.; cosas muy necesarias para su cultura, enseñanza y perfeccionamiento, sin los cuales se hace imposible el dominio de este arte. Y prueba de ello lo demuestra este célebre aforismo japonés.

«Cuando en el Reinado de Kim'chum hace falta un Ministro, cualquier cómico desempeña este papel: cuando en el teatro falta un cómico, se suspende la función.»





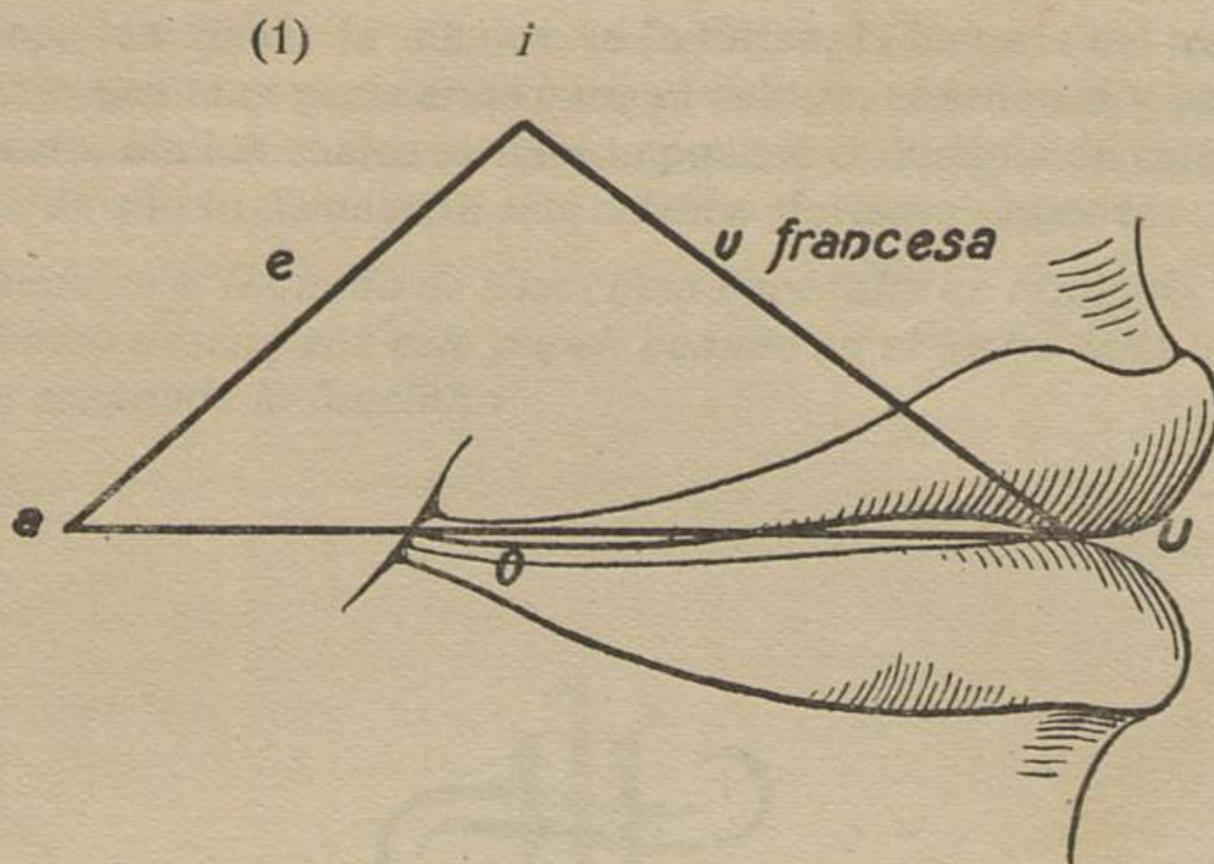
LAS RISAS □ LA VOZ

« Cinco son las risas que puede hacer la boca humana. Cinco los sonidos que pueden adoptarse en las carcajadas, así como son cinco las vocales del alfabeto castellano.

Únicamente puede aumentarse un semitono, o tono compuesto, pero ya no es en español; hay que echar mano de la u francesa, como se verá en la figura que ilustra este capítulo.

Debemos, para darnos una idea de cómo se produce la risa en el organismo, tomar como modelo el triángulo, de origen indio que el orientalista Orchel nos transmitió, que explica cómo son emitidas las vocales.

Como las risas son hijas—pues de ellas nacen—de estas cinco vocales, he ahí porqué viene este triángulo de la fonación a servirnos de base para ello.



En la epiglotis resulta la *a*.

¶ Para prender bien la risa, ha de agotarse la inspiración de aire para enlazar la vocal *a*, tomando por lo tanto una palabra que acabe con dicha letra y desde ella, bajar en la escala descendente. Primero, para conseguir la risa perfecta, sin afectación, se le añadirá a la *a* una *j*, y así hará *ja, ja, ja*. Una vez dominada la risa así, se le suprime la *j*, sustituyéndola por una *g*: y así hará *ga, ga, ga...* y después se pone en lugar de *g*, una *h*, y ya está el último paso de la risa, cuidando mucho de aspirar la *h* para que la vocal no quede desamparada.)

Lo mismo ha de hacerse con las demás vocales para conseguir todas las risas.

Las otras risas faríngeas, no son de tanta dificultad y constituyen en el arte de la declamación lo que pudiéramos llamar leves sonrisas, de las cuales no hay que establecer escalas ni siquiera ensayos, por estar sujetas al dominio de la psicología del papel que se representa.

(1) Curiosidades gramaticales.—Martínez García.—1896.

*
* *

Ya hemos apuntado cómo el actor ha de conducirse en escena y qué elementos son los componentes de su accionado.

También hemos dicho que hay un bello libro para el lector, pero queremos añadir algunas observaciones y consejos, no sólo útiles al lector (conferenciante, orador o sencillamente conversador en público) sino al cantante, que también entra de lleno en esta asignatura.

Es muy conveniente—y no solo con ello gana la estética sino que gánase también en facilidad de expresión—leer de pié, ante un atril donde están las cuartillas o el libro. Con esto gana la figura en elegancia, en simpatía y en atracción, y tiene el actor o cantante más recursos con qué defenderse para que su figura, resultando más airosa, tenga más modos de expresión, y se haga así más fácil emitir la voz, pues sentado, aunque se esté muy cómodo, no es fácil jugar ni la voz, ni el gesto, ni la figura.

La violencia, la energía que el lector imprime a su voz estando de pié, es superior a la que puede impulsar estando sentado, pues hace falta un impulso que resulta estéril sino se hace de pié, echando el cuerpo hacia adelante, dando así más expresión a la página leída.)

Todo cantante, como todo lector, deben hacerlo de pié.

Todo es uno y lo mismo en el que canta como en el que recita: los dos deben tratar con cuidado el porte de su figura, así como la mayor y mejor facilidad en la emisión de la voz. Y ha de saber que lo mismo es necesario el brazo que el aliento, para elemento de adquisición del aire.

Tengamos en cuenta las máximas que sobre la voz publica en su «libro del artista lírico; la voz cantante», nos dá el profesor Alejandro Marraco:

DE PADRIEROTTI:

«El que sabe respirar a tiempo y silabear claramente, sabrá cantar bien».

DE HANS:

«No hables demasiado cuando cantes y no cantes demasiado cuando hables».

DE BELLINCIONI:

«Al maestro de canto no se le puede engañar sin ser engañado».

DE DUDARB:

«LA BOCA ES EL VERDADERO instrumento de viento».

DE ROMEAU:

«Lo mismo las dificultades que las perfecciones de la voz, radican en el aire que sale de los pulmones».

DE PAUSERÓN:

«La voz es un sonido; el aire la causa material».

DE DUVAL:

«LA VOZ ES LA PRODUCCIÓN del sonido en la laringe, tanto más o menos perfeccionada según sea más o menos bien formado el aparato vocal».

DE LEMIERE:

«La voz debe ser el reflejo del pensamiento».

Además, el actor o cantante, el recitador o conferenciante, deben cuidar mucho de la higiene de la voz; deben saber qué cosas perjudican y qué otras benefician a la garganta; cómo se respira por la nariz para que llegue el aire al pulmón limpio y filtrado.

No abusar de las aspiraciones exageradas, pues con ellas se introduce demasiada cantidad de aire que irrita las vejiguillas pulmonares.

✓ El café, el tabaco, los helados, el aire frío, los ácidos, el alcohol, son enemigos del cantante y del actor.)

Hay pues, que tener una preferente atención a la voz, para que ésta no quede ronca o desfigurada.

«Los que tuvimos la fortuna de conocer a Rafael Calvo y de embelesarnos con su dicción, aunque por algunos de sus detractores se le tachara de falso y convencional en su declamación, recordamos aún con verdadero deleite al coloso aquel que hacía brotar los ver-

sos de sus labios con armonioso raudal; merced al dominio de su voz, que matizaba a voluntad, haciéndonos sentir los rugidos de la fiera, al igual que nos transportaba dulcemente a las sublimes regiones de los más tiernos sentimentalismos. ¿Quién no ha gozado en nuestros días oyendo a Enrique Borrás en sus creaciones? indudablemente de cuantos nos restan él es, en lo declamatorio, quien más privilegiadas dotes atesora». (1)

Todo el secreto de la declamación y del canto, además de que está en el grado de expresión que el artista imprime, está en la respiración.

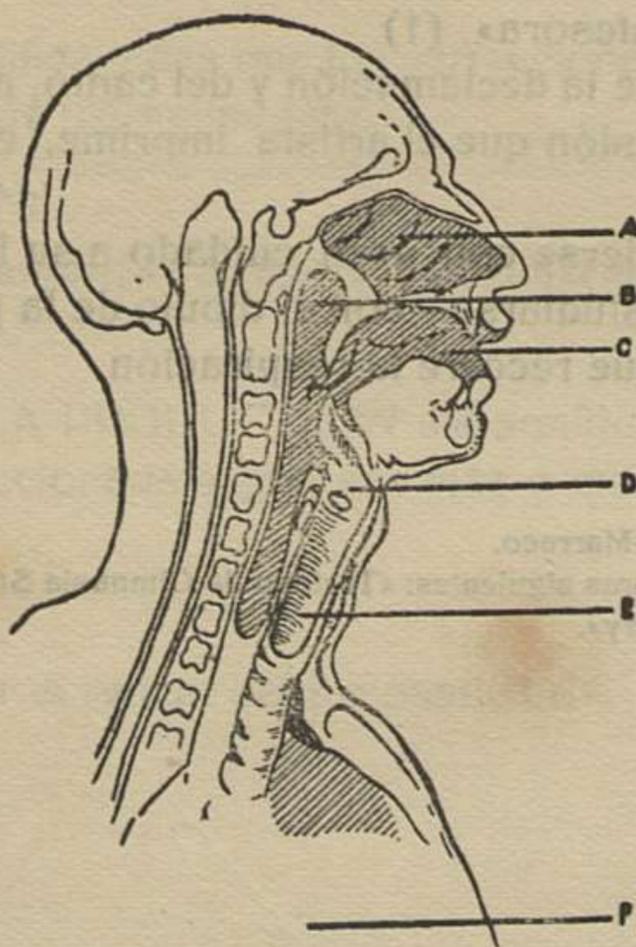
Debe, pues, atenderse con gran cuidado a su higiene y a su gimnasia (2). Y deben estudiarse—con el dibujo de la página siguiente— todos los caminos que recorre la respiración.

(1) La Voz cantante.—Marraco.

(2) Consúltense las obras siguientes: «Tratado de Gimnasia Sueca, de Wilde» y «Ejercicios respiratorios de M. Clery».



APARATO FONÉTICO



A. *Fosas nasales.*

B. *Faringe.*

C. *Cavidad bucal.*

D. *Laringe,*

E. *Tráquea.*

F. *Pulmones.*

- 1.º *Los pulmones, que hacen el oficio de fuelle.*
- 2.º *La tráquea, o tubo conductor.*
- 3.º *La laringe, en donde se produce el sonido.*
- 4.º *La faringe, la boca, y las fosas nasales, cajas de resonancia y del timbre.*

De la mímica y la caracterización :-: Gestos

Antes de entrar en materia respecto de este arte muy importante para el actor, habremos de aclarar lo siguiente:

Que la mímica del actor, no se parece en nada al idioma del sordo-mudo. Este, gesticula dentro de su marcadísima torpeza, (claro idioma entre ellos pero incomprensible para los demás) con ademanes expresivos, demasiado expresivos, excesivamente gráficos y significativos, pero en gran parte caricaturescos, exagerados, que no dan idea clara de lo que quieren expresar, o expresan con demasiada claridad cosas de innecesaria aclaración.

El actor ha de ser justo en sus gestos, y han de ser estos ademanes pausados y artísticos, claros en extremo, pero nunca grotescos. Es por lo tanto muy necesario un exquisito gusto estético y una marcada elegancia en los modales. El juego de las manos en el buen actor puede considerarse como importante elemento de la mímica. Los movimientos de las manos, las flexibilidades del rostro, los gestos todos del actor han de ser idioma gráfico del que han de valerse para el complemento de la representación.)

DIDEROT decía: «Es necesario servirse de los gestos como de un vocabulario y hacer con ellos sensibles hasta los más ténues matices del discurso, expresando sin hablar todo lo que la palabra puede decir».

Frases muy dignas de tenerse en cuenta para conseguir la perfección de su arte.

Es muy de censurar el procedimiento empleado por algunas academias de canto y de declamación que aconsejan a sus alumnos que, al nombrar la palabra *tierra*, cuando recitan una poesía, deben mover el cuerpo y con el brazo y la mano en tensión señalar la tierra; a la palabra *cielo*, alzar el brazo y señalar al cielo; tocar los ojos, el corazón o la boca si se nombran la boca, los ojos o el corazón... Con tal mímica se llega al ridículo irremisiblemente.

Y a tal propósito decía RASI. «Cuando la palabra es suficiente, el gesto es inútil», y añadía («El gesto es necesario sentirlo») no bastan las lecciones del maestro, el ejemplo de este o aquel artista; hace falta educarse en un fuerte trabajo de asimilación...» ¿Que más da que Vico dijera: «Yo te amo» con las dos manos sobre el pecho; Valero con la derecha, Romea con la izquierda, para que los tres tengan razón? Lo esencial es esto: que el gesto sea justo y correcto; que produzca la emoción necesaria.

Pero conviene apuntar reglas generales, inmutables, que son por las cuales podremos conseguir la perfección del gesto; estudio muy importante para el actor.

Lo mismo el actor que el recitador, no deben nunca gesticular con el brazo que dá al público, ni han de doblar la rodilla opuesta. Estos dos movimientos son tan importantes, que de no tenerlos en cuenta se cometería la más grave irreverencia al arte y al buen gusto.

El brazo izquierdo no debe nunca jugarse con tanta constancia como el derecho: nunca el brazo izquierdo presta al cuerpo la elegancia que el derecho.)

En «L' arte del comico», LUIGI RASI nos cuenta una anécdota que pone de manifiesto lo perjudicial que es el abuso del brazo izquierdo y cuando es la ocasión de servirse de él.

«La señorita MARS, en sus primeros pasos artísticos, solía multiplicar en alto grado los movimientos del brazo izquierdo, lo que indignaba a la señorita CONTAT, su maestra y reina de toda gracia, según LEGOUVÉ.

—Tenga en cuenta—decía a su alumna—QUE EL BRAZO SINIESTRO ES SIEMPRE «SINIESTRO»; no hay que servirse de él sino en los casos excepcionales; pero yo sé como se consigue la obediencia. Tú recitas mañana *El disipador*, y en la escena del cuarto acto, que haces nada

menos que a maravilla, tu miserable brazo siniestro hace en el aire un molinillo atroz. Bien: yo ataré un hilo negro a tu muñeca, tiraré el hilo al suelo, me pondré, oculta, a una distancia prudencial de ti, y... al primer gesto, tiro.

La escena comienza. La señorita MARS, a la segunda estrofa, inicia con el brazo un ligero movimiento de revuelta. El hilo tira; el brazo vuelve a su ser. Se anima la escena, la joven actriz también, y en un verso sentimental, el brazo siniestro quiere volver a las andadas; el hilo le hace tomar su forma natural: el brazo protesta; el hilo también.

Pero después de breves instantes de lucha, la señorita MARS, obligada por la fuerza poderosa de su potente emoción, alza vivamente las dos manos, el hilo se rompe y el brazo siniestro gesticula en el aire a su placer, libre ya de la traba del hilo.

Terminada la escena, la actriz entra en el cuarto de su profesora, con la cabeza baja, no osando elevar la vista ante la señorita CONTACTAT, la cual, acercándose a su discípula y tomándole la mano le dice:

—¡Bravo. bravo! He aquí una lección mejor que todas las que yo pueda darte. Ten bien fijo en tu memoria este axioma: El brazo siniestro no se debe alzar, sino cuando... se rompe el hilo.»

Y añade el autor de «L' arte del comico»: ¡Cuántos artistas, varones y hembras, jóvenes y viejos, necesitan del hilo de la señorita CONTACTAT!

☞ Otro de los defectos del actor, quizá el menos perdonable, es el hacer con los dos brazos movimientos gemelos. Resulta este gesto, ridículo y pobre, amanerado y torpe.☞

Hay que tener muy en cuenta que todo movimiento del brazo, debe partir de la mano; siendo así que este movimiento presta al brazo y a toda la figura una gracia y una elegancia artística que no se consigue haciéndola al revés.

No obstante esta dependencia del brazo y la mano, ésta, independiente de aquél, debe ser movida con agilidad y destreza, ni excesivamente cerrada, ni demasiado abierta; y cuidando mucho de no meterla en los bolsillos con demasiada frecuencia.

☞ Una de las actitudes más difíciles del actor es la situación del monólogo. Pocos pasos, pocos gestos de los brazos; los ojos y la ca-

beza son los que más hablan. Delante del público, nuestro gran soberano, hay que estar siempre firmes: pero no a la manera del soldado delante de su jefe; sí como un caballero delante de una dama. El público es un gran señor y como a gran señor hay que tratarlo.

Aunque el monólogo haya de decirse sentado, se observan las mismas reglas de respeto y de compostura. (Léase el capítulo dedicado al monólogo).

* * *

✧ El gesto que acompaña a la palabra es de gran cuidado. ✧

—¡Qué feliz soy, Dios mío! ¡Oh qué hermosura! ¡Cuanto esplendor! etc., etc. Estas frases no pueden decirse con los brazos lácios, pegados al cuerpo; es necesario levantar las manos, porque si no, más parece que decimos:—¡Qué aburrido estoy! ¡Qué desdicha! ¡Qué desolación!

(Para ordenar, para mandar, hace falta un gesto digno: esto se consigue alargando el brazo, tendiendo la mano, como antiguamente juraban los caballeros; echando hacia atrás la cabeza, suelta al aire la melena... dando a toda la persona un aire de solemnidad.

La naturalidad de todos los movimientos, de todos los gestos, no debe obedecer a la realidad, sino a una verdad artística, a una realidad de buen gusto.)

Sobre la mímica, conviene establecer un plan de enseñanza, un cuadro de lecciones, con el objeto de poder tener un vocabulario mímico del que podamos echar mano como echamos de las palabras. Ahora bien; en este vocabulario mímico, entran como componentes, las manos, los ojos, la boca, todos los músculos del rostro, y a veces, todos los músculos y todos los movimientos del cuerpo.

LECCIÓN PRIMERA

Conviene expresar con claridad de gestos las siguientes palabras:

YO — TU — MI — TUYO — ÉL — SUYO — NOSOTROS — VOSOTROS — ELLOS — TODOS.

Convénele diferenciar mucho el MI del YO. Los dos gestos son parecidos al expresarlos con las manos, pero es necesario que le acompañe el rostro para que se diferencien.

LECCIÓN SEGUNDA

Hay que marcar, para que se distingan bien, a qué personas nos referimos.

LA AMADA—EL AMIGO—EL TRAIOR—EL PADRE—PEQUEÑO—ALTO.

LECCIÓN TERCERA

HOY—AQUÍ—QUIERO—MAÑANA—PASADO MAÑANA—QUIEN—DONDE—SI—NO—NADA—POCO—MUCHO.

LECCIÓN CUARTA

MESA—VENTANA—SILLA—CAJÓN—LECHO—CASA—PRISIÓN—IGLESIA—PUENTE—RIO—CUCHILLO—VASO—BOTELLA—BEBER—COMER—CORTAR—ABRIR—TOMAR—TOCAR—ROMPER—BRINDAR—EMBORRACHARSE—PÁJARO—ROBAR.

LECCIÓN QUINTA

LUZ—LINTERNA—ENCENDER—APAGAR—PAÑUELO—CHALECO—PANTALÓN—VESTIDO—VESTIRSE—LAVARSE—RAMILLETE—FLORES—OLFATO—SALUDAR—MORIR—PINTAR—ESCRIBIR—MARTILLO.

LECCIÓN SEXTA

GUARDIA—JUEZ—SOLDADO—BANDIDO—ENEMIGO—BANDERA—PUÑAL—PISTOLA—ESPADA—HONOR—DESHONRA—REY—VENENO—JURAMENTO—DIOS—ESCONDER—ESPERAR—DESESPERAR—DESCUBRIR—SORPRENDER—SACERDOTE—BENDECIR—MALDECIR—CONFESAR—TEMBLAR—LLAMAR—AMÓR—ODIO.

LECCIÓN SÉPTIMA

ROSTRO BELLO—BUENO—FEO—COJO—JOROBADO—MANCO—ENFERMO—MÉDICO—DOLOR—HUMILLARSE—CORAZÓN—ALMA—OFRECER—PEDIR—DINERO—OBEDECER—FATIGA—SUFRIR—CONTAR—CANTAR—ROGAR.

LECCIÓN OCTAVA

NUMERACIÓN—HORAS.

LECCIÓN NOVENA

CABALLO—AMO—PESO—ORO—CARRUAJE—LÁTIGO—PEGAR—ESCALA—COLGAR—SUBIR—SALTAR—TREPAR—CORRER.

LECCIÓN DÉCIMA

LLUVIA—VIENTO—NUBE—CIELO—DÍA—NOCHE—SOL—LUNA—AGUA—RUEDA—CAMINO—SACO—JOVEN.

DE LA CARACTERIZACIÓN

Es muy de tener en cuenta, para el caracterizado, más que como son los tipos, qué diferencia hay entre ellos. Un militar, posee una fisonomía opuesta a un hombre cualquiera.

La lógica nos dice, y también la verdad positiva, que los militares son hombres; pero no así en el teatro; arte en extremo convencional. Es preciso en la escena acentuar bien los tipos para que, con la luz, los colores, el decorado, etc., no se pierdan los contornos de las figuras ni tampoco las líneas decisivas que pretenden marcar el carácter de un tipo.)

Un torero y un clérigo, aunque van afeitados, tienen distinto aspecto. Por eso al caracterizarse el actor, ha de tener en cuenta esta confusión, para no dar lugar a dudas del espectador.

Dice a este respecto el DOCTOR MOORNE en su libro fisiognomía:

«No son grandes esfuerzos necesarios para distinguir al hombre inteligente del estulto; al bribón del honrado; al ente vulgar del distinguido, porque el alma, siendo la directora de todos nuestros movimientos les imprime el sello de su sublime esencia. Así, el gesto de un imbécil, por ejemplo, es desgarrado, grosero, burdo, sus manos son carnosas y deformes; no teniendo más inteligencia en la cabeza que en los pies. El hombre inteligente, por el contrario, acciona con gran conocimiento de causa; sus ademanes, son, en general, la ex-

presión de sus buenas facultades intelectuales, y no puede ser ridículo en sus gestos como no lo es en sus ademanes y modalidades.

El carácter del menguado, del canalla, del bribón, aunque difícil de penetrar, se distingue perfectamente, porque carece de gracia, de la frescura, franqueza y espontaneidad característica en el hombre honrado. No obstante, tiene algo de tenebroso, de temible, de inquieto, porque teme a cada momento ser descubierto.

Por lo que respecta al hombre vulgar, no puede confundirse, por el gesto, con el distinguido, porque en este último todo respira superioridad, alteza de miras y buenos modales».

Como cuadro gráfico de movimientos véanse los dibujos que ilustran este libro. Obsérvese en ellos los rasgos característicos que diferencian los gestos.



GESTOS SIN CARACTERIZACIÓN

Lo primero que el actor ha de dominar es el gesto; pero el gesto sin caracterización.)

Teniendo el cómico la consciencia del gesto, tiene la perfección y puede decir con seguridad que la palabra dicha por él ha producido el efecto apetecido.

Hoy ya, se va desterrando (en cuanto puede desterrarse) el pintarrajeado de los rostros. Únicamente se usa en los casos imprescindibles; aquellos en que el tipo ha de variar completamente de fisonomía; pero mientras la edad o el personaje histórico no lo exijan, el actor moderno, apenas se colorea un poco las mejillas y los labios y se empolva el pelo.

Lo esencial es conocer cómo se gesticula y qué gestos son los inmutables y definitivos, y cuáles aquellos conducentes o causas de otros.)

Pongamos algunos ejemplos:

OBSERVACIÓN



La observación en el rostro radica sólo en la vaguedad de la mirada; unidad rítmica en los músculos de la cara; tranquilidad, reposo.

Con este gesto, entreabriendo un poco los labios, se consigue la *atención*.

De este gesto, parten la *enagenación mental*, el *delirio*; sólo con acentuar la insistencia de la mirada hasta conseguir exagerar esa vaguedad de la vista.

Elevando a mayor potencia el gesto, esto es, casi sacando de sus órbitas los ojos, se obtiene la locura.

SORPRESA



Con el gesto anterior, basta alargar la cara un poco; la mirada, vaga antes, fijará en un punto su atención; se contraerá la boca...

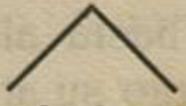
Con la exageración de este gesto, se consigue el *Susto*. Elevándolo a mayor potencialidad, se obtendrá el *Miedo*.

TRISTEZA



Todo está en el movimiento de cejas al fruncirlas; los ojos se achicarán; la boca hará un pequeño mohín.

Exagerando el gesto se obtiene el llanto.

Dibujando la boca este signo  ; dejando las cejas en el gesto de tristeza, pero tranquilizando los ojos, se obtendrá la *Indiferencia*.

SONRISA IRÓNICA



Tiende a la línea recta en el rostro. Cejas y óvalo de cara no sufren alteración; labios y ojos se dilatan hasta dibujar unos con otros dos rectas paralelas.

RISA



El gesto anterior, basta animarlo, entreabriendo o abriendo del todo la boca; empujando más los ojos.

En este gesto ya toma parte el óvalo de la cara y las cejas.

TERROR



Piense el actor dibujar con ojos, boca, óvalo de la cara y cejas, una *O* y tendrá,—dándole a los ojos una expresión intensa—el gesto del terror.

ODIO



Toda la Intensidad de este gesto, radica en los ojos, ayudados por el marcadísimo fruncimiento de las cejas.

Toda la cara es tranquila, natural; pero los ojos inquisitivos, fijos, parecen acariciar la venganza.

El terror es una sensación de fuera a dentro. El terror es objetivo; el odio subjetivo: es una sensación de dentro a fuera.

VIEJO



Es en esta figura donde asoma un poco la caracterización.
Con sólo acentuar las comisuras de la cara, todas las arrugas del
rostro, se consigue que todas las facciones acusen a un viejo.

Retórica y Poética



Necesario, imprescindible de todo punto es al actor conocer los elementos que constituyen la obra de arte; ahora bien: no creo que sea tan necesaria una educación perfecta respecto a la Retórica y Poética, pues si bien debe el comediante conocer las bellezas retóricas de la literatura, no así aquellos puntos, propios del literato o del poeta.

Con unas cuantas notas;—indicadoras de los más salientes puntos de esta asignatura,—sobra para que el actor, sin necesidad de profundizar hondamente en el asunto, se dé perfecta cuenta de las bases fundamentales en donde se asienta la Retórica y la Poética, toda vez que está en contacto directo con las obras literarias.

Es así que, en las siguientes lecciones, sólo pondremos una a modo de monografía o apuntes de «Retórica y Poética» del actor, dejando a su libre albedrío la perfección de estos conocimientos, pues no conviene acumular sobre su enseñanza datos imprecisos que entorpezcan o abotarguen su cultura.

Comprendiendo que el actor ha de limitar su gestión a ser intérprete y no autor; a dar la sensación de la obra escrita con las bellezas de su arte y no a fiscalizar por qué ni para qué fué escrita así tal cosa, es por lo que restringimos las proporciones de esta asignatura, dejando tan sólo aquellos elementos que favorezcan a su cultura y le hagan entrar de lleno en la emoción de la obra de arte.

Para refinar su percepción, se hizo este libro; que no podría hacer sentir una emoción honda, quien no la ha sentido antes.

Transmisor de emociones es el actor y a eso fiende este libro; a

fortalecer la sensibilidad de su espíritu, parándolo ante las bellezas de la literatura, para que pueda sentir una dulce y artística sensación de belleza, y así consiga transmitirla al público.

En arte no se puede admitir la inconsciencia; es bello un paisaje y una puesta de sol, por el estado de nuestra alma; pues es claro como la luz que aquel mismo paisaje, nos ha parecido en otras ocasiones vulgar y poco interesante: no era el paisaje pues, era nuestro estado psíquico. Hace falta cultura del sentimiento, como hace falta cultura del intelecto.

En la interpretación de una obra teatral; en la simple lectura de una página poética, si el lector o el actor no saben donde están aquellas bellezas de dicción, aquellas galas poéticas que hacen valer a una obra de arte, no podrá intensificar la emoción, no podrá transmitirnos la belleza que el autor imprimió a su mágica producción.

ELEMENTOS COMUNES A LA RETÓRICA Y POÉTICA

Lo que se entiende por pensamiento

Los elementos constitutivos de todo escrito (en verso o prosa) son dos: los *pensamientos* y las *palabras* con que los expresamos.

Las esenciales cualidades del pensamiento, son tres: *Verdad*, *Claridad* y *Exactitud*.

De dos maneras podemos expresar los pensamientos: *Directa* e *indirectamente*.

Directa es aquella que explica la idea sin artificio ni rodeos.

Indirecta la que se ayuda del arte para poner de relieve los pensamientos que pretendemos comunicar.

La *Verdad* del *pensamiento* consiste en que se halle en un todo conforme con la naturaleza de las cosas a que se refiere,

Cuando falta esta conformidad se considera *falso*.

La *Claridad* del *pensamiento* consiste en que este se comprenda sin esfuerzo alguno, al primer golpe de vista.

La *exactitud* del *pensamiento* estriba en que sean sólidos y se pruebe con justeza lo que el escritor desea; no dándole esta fuerza a los *pensamientos* se les llamará *fútiles*.

ARTE MÉTRICA

METRO: Significa medida en el número de sílabas de un verso.

RIMA: Igualdad y semejanza en las terminaciones de los versos, desde la última vocal acentuada.

CESURA: Apoyatura que se hace en la entonación de una sílaba dada del verso, al final o cerca de su mitad.

CONSONANCIA: La igualdad de vocales y consonantes, desde la vocal acentuada hasta la última letra de la palabra.

Tienda	Amor	Salónica	Libre.
Ofrenda	Dolor	Eufónica	Calibre.

SINALEFA: Cuando al final de una palabra, la última letra es igual a la primera de la siguiente, constituye una *Sinalefa* haciendo disminuir—por contracción—una sílaba del verso.

MEDIDA DEL VERSO: Las palabras terminadas en agudos tienen una sílaba menos que las graves; y las esdrújulas tienen una sílaba más que estas.

Ejemplo:

6 sílabas.	Haz—que—tus—cán—ti—cos.—Esdrújula.
6 id.	Pu—ros—se—e—le—ven.—Graves.
5 id.	Has—ta—el—se—ñor.—Aguda.

Estos tres versos, tienen cada uno un número distinto de sílabas. El primero tiene seis sílabas; pero ya hemos dicho que siendo la terminación del verso en esdrújula, pasa por una sílaba menos. El segundo verso, tiene otras seis sílabas, pero ocurre una SINALEFA en *se e* y le hace disminuir otra sílaba.

El tercero tiene cinco sílabas; pero como acaba en agudo, ha de tener una menos, que se consigue con la otra SINALEFA, *ta el*.

Quedan, pues, todos los versos de cinco sílabas.

VERSOS DE CUATRO SÍLABAS:

«Tantas idas
y venidas,
tantas vueltas
y revueltas,
quiero, amiga,

que me digas:
¿Son de alguna
utilidad?» (1)

DE CINCO SÍLABAS: (Pentasílabos)

«Quiero contarte
que Don Miguel,
aquel pesado
que viste ayer,
me está moliendo
más ha de un mes,
sin ser posible
zafarme de él
para que compre
(mal haya, amén)
sus dos candongas
y su cupé.» (2)

DE SEIS SÍLABAS: (Exasílabo)

«En un verde prado
de rosas y flores
guardando ganado
con otros pastores,
la ví tan hermosa
que apenas creyera
que fuese vaquera
de la finojosa.» (3)

DE SIETE SÍLABAS (Eptasílabo)

«Cuando en su concha, Venus
salió de entre los mares,
brilló la luz del día
más pura y rutilante,..
Entonces aprendieron
a modular las aves,
y el plácido murmullo
las fuentes y raudales...» (4)

(1) Iriarte.

(2) L. F. Moratín.

(3) Santillana.

(4) Gallego.

EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN

DE OCHO SÍLABAS: (Octosílabos)

«En Jaén, donde resido,
vive Don Lope de Sosa;
y direte, Inés, la cosa
más brava de él que has oído.
Tenía este caballero
un criado portugués;
pero cenemos, Inés,
si te parece, primero.
La mesa tenemos puesta,
lo que se ha de cenar junto,
las tazas de vino a punto:
falta comenzar la fiesta...» (1)

DE NUEVE SILABAS: (Eneasilabo)

«Rendido y las fuerzas perdiendo
al vértigo intenso cedió;
y loco el cerebro sintiendo,
la ciega mirada fijó.....» (2)

DE DIEZ SILABAS: (Decasilabo)

«Qué bella ninfa, dijo una mona
viendo en el grupo de un surtidor
la hermosa estatua de una nereida
que hábil maestro pulimentó.....» (3)

DE ONCE SÍLABAS: (Endecasílabo)

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura.
Toda de yedra revestida y llena,
que por el tronco sube hasta la altura... (4)

DE DOCE SILABAS: (dodecasílabo)

«Pensamiento que al cielo subes y subes,
mira bien no te pierdas entre las nubes,
Pliega, pliega las alas, amaina el vuelo,
Pensamiento, que altivo subes al cielo...» (5)

(1) Baltasar de Alcazar.—(2) Zorrilla.—(3) R. de Miguel.—(4) Garcilaso.—(5) Balart.

CUARTETA:

«Las pestañas de tus ojos
son negras como la mora,
y entre pestaña y pestaña
un lucerito se asoma.» (1)

REDONDILLA:

«¿Qué humor puede ser más raro
que el que falto de consejo,
él mismo empaña el espejo
y siente que no esté claro...» (2)

QUINTILLA: (Un modo)

«Vas a espigar Isabel?
¡Cuanto siento, criatura,
que bese el sol esa piel
que tiene jugo y frescura
de pétalos de clavel...»

(Otro modo)

«Labriego, ¿vas a la arada?
Pues dudo que haya otoñada
más grata y más placentera
para cantar la tonada
de la dulce sementera...» (3)

OCTAVA REAL:

«Yo busco una mujer boca de risa,
guardosa sin afán, franca con tasa,
que al honesto festín vaya sin prisa,
y traiga entera su virtud y gasa;
no sepa si el Sultán viste camisa,
mas sepa remendar las que hay en casa;
cultive flores, cuide pollas cluecas,
despunte agujas y jorobe ruelas«...» (4)

(1) Alcazar.—(2) S. J. de la Cruz.—(3) Gabriel y Galán.—(4) Vargas Ponce.

DÉCIMA:

«Guarneciendo de una ría
la entrada incierta y angosta,
sobre un peñón de la costa
que bate el mar noche y día,
se alza gigante y sombría
ancha torre secular
que un Rey mandó edificar
a manera de atalaya,
para defender la playa
contra los riesgos del mar...» (1)

EJEMPLO DE DÉCIMA EN ESDRÚJULOS:

«Yo sé de un talento hermético
que se las echa de crítico,
de orador y de político,
de sociólogo y de estético;
como es audaz y es erético,
pronto le harán catedrático,
y a fuer de sinalagmático
arbitrista y paradógico,
será ministro, ello es lógico,
de un gobierno democrático.» (2)

SONETO:

«Te ví en la iglesia por primera vez,
y sentíme abrasado de tu amor.
¡Yo no he visto jamás cosa mejor
como gracia, hermosura y esbeltez!

¡Oh, qué jugosa y saludable tez;
qué soles de tan vívido fulgor;
qué juventud doquiera, qué verdor
y qué bien entendida redondez!

Nadie miraba al cura, sólo a tí:
cuando alzarón, al irte a arrodillar,
enseñaste una media carmesí.

Temblé, te hice la cruz, miré al altar,
y del golpe de pecho que me dí,
todavía no puedo respirar.» (3)

(1) Núñez de Arce.—(2) Ricardo León.—(3) Baquero.

EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN

LIRA:

«Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con premura;
y yéndoles mirando,
con solo su figura
vestidos los dejó de su hermosura.» (1)

SILVA:

«Pura, encendida rosa,
émula de la llama,
que sale con el día.
¿Cómo naces tan llena de alegría,
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo?» (2)

ROMANCE:

«Viejo puente del Segura,
mirador digno de Fátima,
flngido adarve en que rondan
las descendencias arábigas;
¿por qué en tu obsequio no vibran,
al compás de la guitarra
de las musas populares
las cadenciosas estancias?
La torre bendita ha dado
inspiraciones gallardas;
ricos trovadores tuvo
el Malecón con sus palmas
y sus arriates floridos
y sus bosques de naranjas;
mas ante tí, viejo puente,
la musa del pueblo calla.
porque eres humilde y grave
y ella olvidadiza y varia.» (3)

(1) J. S. de la Cruz.—(2) Rioja.—(3) Frutos Baeza.

VERSOS LIBRES:

«Cayó la gran ciudad que las naciones
más belicosas dominó, y con ella
acabó el nombre y el valor latino.
Y la que osada, desde el Niño al Betis
sus águilas llevó, prole de Marte,
adornado de bárbaros trofeos
el Capitolio, conduciendo atados
al carro de marfil reyes adustos.
entre el sonido de torcidas trompas.» (1)

EJEMPLO DE CESURA:

«Exudación de un alma—de angustia llena
la materia y la forma—le dió una pena.
En mis versos desnudos—de gala y arte,
ni voluntad ni esfuerzo—tuvieron parte.» (2)

(1) Moratín.—(2) Balart.



Figuras de dicción :: Elegancias
por adición y supresión :: Idem
por repetición



ASÍNDETON:

Esta figura se comete suprimiendo las conjunciones; por eso se llama también *disyunción* o *disolución*.

Ejemplo:

«Llamas, dolores, guerras,
muertes, asolamientos, fieros males
entre tus brazos cierras...» (1)

POLISÍNDETON:

Todo lo contrario del *asíndeton*; se consigue abusando de las conjunciones; por eso se le llama también *conjunción*.

Ejemplo:

«Y el santo de Israel abrió su mano
y los dejó, y cayó en despeñadero,
el carro y el caballo y caballero.» (2)

EPITETO:

Hace las veces de adjetivo que indica la cualidad de las cosas, no en sentido abstracto, sino como cualidad inherente a las cosas mis-

(1) Fr. Luis de León.—(2) Herrera.

mas. Pero no hay que confundir el *epiteto* (cuando lo sea) con el simple adjetivo.

Ejemplo:

«Cual *bello* cisne, sobre el *crespo* vado
de Meandro, sin que en él se le consuma,
del *blanco* pecho el tumbo levantado,
cercos engarza de *liviana* espuma.» (1)

ANÁFORA:

O repetición; cométese a la repetición de una palabra al principio de cada frase. La insistencia de la frase, dándole elegancia y robustez a la idea.

Ejemplo:

Sueña el rico en su riqueza
que más cuidado le ofrece;
Sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza.
Sueña el que a medrar empieza.» (2)

CONVERSIÓN:

Cuando al final de los miembros de un período se repite una misma palabra.

Ejemplo:

«Dios mío, vida *mía*, única esperanza *mía*, muy grande misericordia *mía*, y dulcedumbre y bienaventuranza *mía*.»

COMPLEXIÓN:

Cuando en los miembros de una cláusula se empieza con la misma frase en todos y con otra se acaba, también igual en todos, se comete la *complexión*.

Ejemplo:

«El que tales voces no oye, sordo es; y el que con tan maravillosos resplandores no os ve, ciego es; y el que, vistas todas estas cosas no os alaba, mudo es.» (3)

(1) Balbuena.—(2) Calderón.—(3) Fr. Luis de León.

CONDUPLICACIÓN:

La repetición en una palabra al principio de una oración que vaya al final de la precedente.

Ejemplo:

«Arroyo ¿en qué ha de parar
tanto anhelar y subir?
Tu, por ser Guadalquivir,
Guadalquivir, por ser mar.» (1)

EPANADIPLOSIS:

Cuando la última palabra de un verso es igual a la primera.

Ejemplo:

Mis versos van a tí, pues son mis versos.

—

Crece su furia y la tormenta crece.

CONCATENACIÓN:

Es la *conduplicación* repetida; cuando varios incisos empiezan con las mismas palabras que acaban los últimos anteriores.

Ejemplo:

«Trescientos centenes eran
de este rebato la causa;
que los rayos de la luna
descubrieron las *adargas*;
las *adargas* avisaron
a las mudas *atalayas*;
Las *atalayas* los *fueros*
los *fueros* a las campanas.....» (2)

RETRUÉCANO O CONMUTACIÓN:

Consiste en invertir el orden de una frase precedente, resultando una lógica inversión.

Ejemplos:

«Cuando decir tu pena a Silvia intentes
¿como creerás que sientes lo que dices
oyendo cuan bien dices lo que sientes?» (3)

(1) Góngora.—(2) Góngora.—(3) Argenzola.

«Ninguno por cantar bien
hable mal de aquel que canta;
unos cantan lo que saben
y otros saben lo que cantan.» (1)

ASONANCIA:

Cuando ya en prosa, ya en verso existen juntas palabras cuyas vocales finales sean idénticas, se cometerá una *asonancia*.

Ejemplo:

«El rico vengase con las *armas* y el pobre con las lágrimas...» (2)

PARANOMASIA:

Esta asonancia (por que es asonancia esta figura) se comete cuando van juntas en la misma cláusula dos palabras o más que suenan lo mismo.

Ejemplos:

«No hay en el mundo mujer fan acabada, que no tenga en ella su marido que desear, y aún halle en ella que desechar.» (3)

«Con el regalado canto de las aves hacían en sonora competencia, bulla el valle, brega la vega, trisca el risco y los bosques voces...» (4)

METÁBOLA O SINONIMIA:

Al reunir varias palabras sinónimas en una cláusula para expresar una misma idea, se comete esta figura retórica.

Ejemplo:

«Pues con esto cesarán
en mi pecho doloroso
las *ansias*. las *desventuras*
las *pasiones*, los *ahogos*
que *advierdo*, *murmuro* y *callo*,
sufro, *disimulo* y *noto*.» (5)

TROPOS:

Cuando se emplea una palabra en un sentido distinto de su propio significado.

Ejemplos:

«Antonio tiene ojos negros.»

(Tropo en sentido recto)

(1) Popular.—(2) y (3) Guevara.—(4) Gracian.—(5) Montalvan.

«Esta aguja no tiene ojo.»

(Sentido extensivo)

«Le entró por el ojo derecho.»

(Sentido figurado)

METÁFORA: (Tropo)

Cuando se dice: «La juventud es la primavera de la vida»...

Aún hay otros tropos, que en el perfeccionamiento de la Retórica se encuentran, pero que son innecesarios en este a modo de opúsculo de «Retórica y poética para el actor». Estos otros tropos son: *Metonimia*, *Sinecdoque*, *Silepsis*, *Catacresis*, *Hipalage*, *Eufemismo* o *Eufonismo*, etc., etc.

FIGURAS DE PENSAMIENTO

PARADOJA:

Verdad en el fondo de una idea pero falsa en la apariencia.

Ejemplo:

«Virgen y Madre junto
de tu hacedor dichosa engendradora.» (1)

FIGURAS PINTORESCAS (2)

HIPOTIPOSIS:

Es una pintura animada de los objetos, los colores que emplea deben ser tan vivos y verdaderos, los rasgos tan naturales y los cuadros tan animados, que no parezcan que se lee, sino que se ve.

DESCRIPCIÓN:

Recibe este nombre la hipotiposis cuando tiene mayor extensión que el cuadro.

(1) Fr. Luis de Granada.—(2) Retórica de Sánchez Casado.

RETRATO:

»Recibe este nombre la descripción que tiene por objeto un hombre o un animal en particular.»

PROSOPÓGRAFO:

«Es el retrato que no se ocupa más que de los rasgos exteriores, de la figura, del aire y del continente de un hombre o de un animal.»

ETOPEYA:

«Es el retrato de las prendas y de los defectos, de las virtudes y de los vicios o de las costumbres de una persona.»



Breves apuntes sobre Historia de la Literatura dramática en general

LECCIÓN PRIMERA

La tragedia: Su origen: Su fisonomía: Tragedia romántica: Sus creadores y cultivadores.

Tragedia es la representación de una acción extraordinaria en la que intervienen elementos que producen el terror, la compasión y la ternura.

En la tragedia puede decirse que la comedia y el drama se funden para elevar a más alto grado las pasiones, los vicios y la tensión dramática de la acción, expuestas por las personas que en ella intervienen, con todo el fuego y toda la exacerbación posibles.

La tragedia tuvo su origen en Grecia, en las fiestas Báquicas: fué su primitiva forma representada por un himno que se cantaba alrededor del altar de Baco.

Mucho después vinieron las máscaras, afeites y trajes y todo lo que hoy constituye el modo escénico.

El primer escritor que imaginó una tragedia fué Thespis, discípulo de Solón.

Después perfeccionó esta obra de Thespis, Phrynico, Pratinas y Querilo. Pero quien verdaderamente fué el creador de la tragedia, perfeccionando y creando sobre lo escrito por Pratinas, Querilo y Phrynico, fué Esquilo, siendo a este a quien se debe principalmente la creación de la tragedia.

Después vinieron Sófocles y Eurípides, seguidores del arte de Esquilo, y más tarde vinieron los romanos Ennio, Livio Andrónico y otros; pero más tarde, en la Edad Media desaparece la tragedia, vieniendo a aparecer en la época del Renacimiento, bajo las formas clásica y romántica.

Se cultivó entonces en Francia, en Italia, España y Portugal; pero donde tuvo más arraigo fué en Italia y Francia, que fué donde conservó su carácter clásico.

Las fisonomías de la tragedia son dos: la clásica y la romántica.

En su forma clásica, se cultivó con gran vitalidad en el reinado de Luis XIV y Luis XV en Francia, por Cornéille (1600-1684), Racine (1633-1699) y Voltaire.

Más tarde (1784-1811) con Ghermier y en (1733-1816) con Ducis, paternizados por Víctor Hugo, dominó la tragedia romántica en Francia.

Víctor Hugo nació en Besanzon en 1802 y falleció en París en 1885. Sus mejores dramas fueron: *Hernani*, *Cronwell*, *Ruy Blas*, *Lucrecia Borgia*, *El Rey se divierte* y otras.

En el siglo XVIII, a la vez que en España, empezó a cultivarse la tragedia en Italia. Conti (1677-1749), Maffei (1675-1755). Alfieri (1749-1803), fueron los que, impresionados por el arte francés, comenzaron en Italia a cultivar la tragedia.

En España, cultivaron el género clásico de la tragedia, Quintana, Martínez de la Rosa, Ventura de la Vega, Moratín, Jovellanos y otros. La tragedia romántica nació en Inglaterra y en España.

En España con Lope de Vega y en Inglaterra con Shakespeare.

Después vinieron, tras Lope de Vega, Tirso de Molina, Rojas, Alarcón, Calderón de la Barca, estableciéndose una laguna de tiempo en que queda en silencio, despertando después en manos de Gil de Zárate, Duque de Rivas, Larra y Martínez de la Rosa.

EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN

Siguiendo los pasos de Shakespeare en Inglaterra, vinieron Thomson, Chapman y más tarde Lord Byron.

En el siglo y época presentes cuenta la tragedia con cultivadores de una valía notabilísima que elevaron a un alto sitio el género trágico de esta literatura teatral.

Henri Ibsen, en *Los Espectros*, *Hedda Gabler*, *Peer Gint*. *El pato silvestre*, *Despertaremos de nuestra muerte*, etc., etc.

Bjosterne Bjoerson, en *El Rey*, *El guante* y otras.

Roberto Bracco, en *Pietro Caruso*.

Gabriel D'Annunzio, en *La nave*, *La Gioconda*, *La figlia del Jorio*, *San Sebastián*, etc.

Sudermhan, en *El deber*, *El honor* y *Magda*.

Oscar Wilde, en *Salomé* (Musicalizada más tarde por Straus).

Jacinto Benavente, en *La Malquerida*.

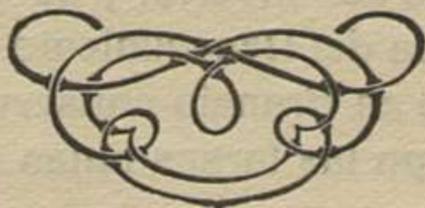
Cavestani, en *Nerón*.

Hutman, en *Almas solitarias*.

Mauricio Maeterlinck, en *La Intrusa*, *Los ciegos*, *Interior*, *La Princesa Malena* y otras.

Francisco Villaespesa, en *El Rey Galaor*, *El Alcázar de las Perlas*, *El Halconero*.

En estos últimos tiempos, la tragedia ha tomado un derrotero sentimental que, traspasando los límites de lo romántico, éntrase de lleno en un género puramente psíquico. (*Cirano de Bergerah*, de Edmundo Rostand; *Confesión*, de Dicenta; *La noche del sábado*, de Benavente). Hoy la tragedia moderna, solo son estados del alma; tragedias del reino interior, como *El cartero del Rey*, de Tagore.



LECCIÓN SEGUNDA

Comedia: Su origen: Sus creadores y cultivadores:
Su evolución.

Comedia es la representación de una acción sencilla y vulgar que tiende a poner de manifiesto vicios y errores de la sociedad, para promover en los espectadores la risa y la alegría en algunas, o la corrección de esos vicios y errores que de manifiesto pónense en otras.

La comedia tuvo su origen en Grecia. Como la tragedia, tuvo su origen en los cantos festivos de los vendimiadores cuando hacían sacrificios a Baco.

El primer escritor que tuvo la Comedia fué Aristófanes.

Después vinieron los reformadores Rodas, y Alexis y más tarde Menandro.

Se cultivó en Roma, que tomó de Grecia la Comedia, y sus cultivadores fueron: Livio Andrónico, Nervio, Cecilio Plauto y Terencio.

Cambió de caracter en la Edad media, después que hubo degenerado en Roma en tiempos del Imperio, y se tornó religiosa, pasando luego a ser—en la Epoca del Renacimiento—el reflejo de los sentimientos populares. Solo en Francia conservó parte de su forma clásica figurando gran tiempo las farsas bufas de Arlequín, Polichinela, Payaso y Pierrot.

Los creadores de la comedia nueva en la forma considerada hoy clásica, fueron: En 1494-1576, Larrivey y Corneille en Francia; Jhonson y Shakespeare en Inglaterra; Ariosto y Aretino en Italia; En 1494-1557, Lope de Rueda, Timoneda, Cervantes y Lope de Vega en España; Saa de Miranda y Ferreira en Portugal.

EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN

No se mantuvo siempre en su caracter primitivo, que pasó en España a ser cómica en 1618-1669, con Tirso de Molina, Alarcón, Rojas y Moreto. Y posteriormente tuvo de los dos caracteres (1750-1791) con los Moratines, Fornes, y Don Ramon de la Cruz, siendo sus seguidores Martínez de la Rosa, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y Narciso Serra, quedando hoy en poder de Benavente, Linares Rivas, Hermanos Quintero, Martínez Sierra, en España; Berstein, Capus, Hervieu Sardou, en Francia y Bracco y D'Annunzio en Italia.



LECCIÓN TERCERA

El drama: Autos sacramentales: Comedia de magia: La loa: El monólogo: El drama pastoril.

Drama es el término medio entre la tragedia y la comedia; la representación de una acción en la que sin llegar a los límites de la tragedia ni de la comedia, participa de estas dos en un sentido puramente expositivo.

Tuvo su origen en la época del Renacimiento.

Fueron sus creadores: en España, Lope de Vega; en Inglaterra, Shakespeare.

Autos sacramentales son los escritos en loor de la Eucaristía.

La comedia de magia es la exposición fantástica compuesta con elementos suntuosos y sorprendentes en donde toma parte la transformación y lo inverosímil.

La loa es: la composición de reducidas dimensiones que tiene por única finalidad el conmemorar y enaltecer un suceso fausto o un personaje célebre.

Monólogo es: la composición teatral en la que interviene un solo personaje.

Drama pastoril es una égloga de grandes dimensiones destinada a cantar o a retratar la vida entre pastores o un idilio campesino,



Breves apuntes sobre Historia de la Literatura dramática española

Siglos: del XV al XX

LECCIÓN CUARTA

Bartolomé de Torres Naharro, al decir de algunos autores, fué el primer autor dramático; pero Lope de Rueda fué quien primeramente le dió a la escena forma artística y lógica. Pero para hacer un índice cronológico de autores, debemos partir desde Rodrigo de Cota (Siglo XV: durante el reinado de Juan II y de Enrique IV.)

Después vino Juan de la Encina; nacido en Salamanca en 1468, se ordenó de sacerdote y murió el año 1534.

Después de Juan de la Encina entra en la Historia Torres Naharro, natural de la Torre, cerca de Badajoz; autor de la Comedia Himenea y de la Propaladia (colección de obras dramáticas). Detrás de Naharro figura en la historia Lope de Rueda. Nació en Sevilla y murió en Córdoba en 1567: fué batidor de oro en su juventud, abandonando este oficio para dedicarse abierta y definitivamente a compositor y representador de comedias.

Dejó escritas entre otras *Las aceitunas* y *La invención de las calzas*.

Siguió a Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Pedro Simón Abril, Jerónimo Bermudes, Luis Zapata y Miguel de Cervantes Saavedra.

Su reformador, y si se quiere su verdadero creador, fué el genio de los ingenios; Fray Lope de Vega Carpio.

Nació y murió en Madrid (1562-1635) Por contrariados amores abandonó su carrera eclesiástica y se hizo soldado. Después fué secretario del Marqués de Malpica y del Conde de Lemos, después de haberse casado con D.^a Isabel de Urbina. Enviudó después y volvió a casarse en segundas nupcias con D.^a Juana Guandió, con quien tuvo dos hijos. Viudo otra vez y fallecidos sus hijos, volvió a abrazar la carrera eclesiástica, ingresando en la Orden tercera y más tarde en la Congregación de Clérigos de Madrid. Lope de Vega cultivó todos los géneros literarios y en todos fué pasmosa su fecundidad. Sus escritos se calculan en 133000 páginas y en 21 millones de versos. Para muchos historiadores es el fundador del teatro español.

Entre las obras que dejó escritas cítanse: *El castigo sin venganza*. *El mejor alcalde el Rey*, *La moza de cántaro*, *Lo cierto por lo dudoso*, *El premio del bien obrar*, *La estrella de Sevilla*, *Obras son amores y no buenas razones*, etc., etc.

Después de Lope de Vega, vinieron: Antonio Mira de Mescua y Luis Velez de Guevara.

A los que siguieron: Fray Gabriel Tellez (Tirso de Molina), Agustín de Moreto y Cabañas y Don Pedro Calderón de la Barca, de donde puede decirse que parte toda la historia del arte dramático español.

Tirso de Molina nació en Madrid 1571 o 1585: estudió en Alcalá de Henares y fué Comendador del Convento de la orden de la Merced.

«Antes de ser religioso y aún después, en la soledad de su celda, compuso muchísimas comedias, aunque llenas de impropiedades por el contraste extraño que forman lo trágico y lo cómico y por la inverosimilitud que reina en la mayor parte de ellas.

Tirso se distingue por su chispeante gracia y por su fecundidad; maneja el idioma con soltura; cautiva por su viveza en el diálogo y por la sencillez y gallardía de su estilo: pero sus dramas, por lo general, son poco edificantes.» (1)

Figuran entre las obras de Tirso de Molina: *La prudencia en la mujer*, *D. Gil de las Calzas Verdes*, *El Vergonzoso en Palacio*, *La Villana de Vallecas*, *El amor y la amistad*, *Marta la piadosa* y otras.

(1) Antonio Guerra y Alarcón. «Método de Declamación».

Don Agustín de Moreto y Cabañas, nació en Madrid el 9 de Abril de 1618. Recibió en Alcalá de Henares el grado de licenciado en artes; fué nombrado Rector del Refugio de Toledo. Vivió dedicado al ejercicio de su sacerdocio; las obras dramáticas que escribió se deben al período de veinte años antes de su ordenación.

Dejó escritas: *El desdén con el desdén*, *El lindo Don Diego*, *El rico hombre de Alcalá*, *El parecido en la Corte* y otras.

Vino después Don Francisco de Rojas Zorrilla, de quien poco o nada puede decirse según varios historiadores. Nació en Toledo el 1607 y murió en Madrid en 1661. Entre sus dramas figuran: *García del Castañar*, *El Cain de Cataluña*, *Casarse por vengarse*, *La traición busca el castigo*, y las comedias: *No hay amigo para amigo*, *Donde hay agravios no hay celos* y *Entre bobos anda el juego*.

Le siguió Don Juan Ruiz de Alarcón. Nació en Tasco (Méjico) entre los años 1577 y 1582 y murió en Madrid el 4 de Agosto del año 1639. Su mejor obra fué *La verdad sospechosa*, siendo autor de *El Tejedor de Segovia*, *No hay mal que por bien no venga*, *Los favores del mundo*, *La crueldad por el honor* y *La industria y la suerte*, que fué la primera obra que escribió, allá por el año 1605.

Ahora viene Calderón: Don Pedro Calderón de la Barca, nacido en Madrid el 17 de Enero de 1600 y fallecido el 25 de Mayo de 1681. Sus obras más famosas fueron: *Casa con dos puertas*; *A secreto agravio, secreta venganza*; *El Alcalde de Zalamea*; *La vida es sueño*; *El médico de su honra*; *La dama duende*; *La cena del Rey Baltasar*; *El Laurel de Apolo*; *Guárdate del agua mansa*. *La dama duende y la tapada* y *Mañanas de Abril y Mayo*, pertenecen a las comedias de enredo, de las que fué Calderón de la Barca el creador; esto fué una derivación que en sus manos tomó la comedia.

Siguió a Calderón de la Barca, Guillén de Castro (1569-1631), valenciano, autor de *Las mocedades del Cid*; después Don Juan Pérez de Montalván (1602-1638), de Madrid, autor de *Los amantes de Teruel*, *No hay vida como la honra*, *La doncella de labor*, y Don Antonio de Solís y Rivadeneira (1610-1686), de Alcalá, autor de *El amor al uso*, *La Gitanilla de Madrid*, *Un lobo hace ciento*.

DIONISIO SIERRA

Siguióle Don José de Cañizares. Nació en Madrid el 4 de Julio de 1676 y murió en 4 de Septiembre de 1750.

A los catorce años escribió *Las cuentas del gran capitán*, y ya después fué autor de graciosísimas comedias: *El Dómine Lucas*, *El Barón del Pinel o abogar por su ofensor* y otras.

—

Don Ramón de la Cruz (1731-1794). Nació y murió en Madrid. Es autor de *Las castañeras picadas*, *La casa de tócame Roque*, *El Muñuelo*, *El rastro por la mañana* y otras.

—

Don Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). Hijo de Nicolás: nació en Madrid y murió en París. Sus más famosas comedias fueron: *El café*, *El sí de las niñas* y otras.

—

Martínez de la Rosa (1788-1862). Nació en Granada. Es autor de *Aben Humeya*, *Conjuración de Venecia* y *Edipo*.

—

Gil y Zárate. Nació en El Escorial en 1793. Es autor de *Guzmán el Bueno*, *Carlos II el Hechizado*, *Don Alvaro de Luna* y *Guillermo Tell*. Murió en 1816.

—

Bretón de los Herreros. Nació en 1796 en Quel (Rioja), Sus mejores obras fueron: *Muérete y verás*, *El pelo de la dehesa*, *El tercero en discordia*, *El qué dirán* y *El abogado de los pobres*. Murió el año 1873.

—

Duque de Rivas. Llamábase Don Angel de Saavedra. Nació en Córdoba en 1791 y falleció en Madrid el 1865. Su obra más famosa fué: *Don Alvaro o la fuerza del siuo*.

—

Juan Eugenio Hartcembuch. Nació y murió en Madrid (1896-1880). Sus mejores obras fueron: *Juan de las Viñas*, *Alfonso el Casto*, *La coja y el encogido*, *La jura en Santa Gadea*, *Vida por honra*, y sobre todas, *Los amantes de Teruel*.

EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN

Ventura de la Vega Nació en Buenos Aires en 1807 y murió en Madrid en 1865. Sus obras más notables fueron, entre otras: *La muerte del César*, *Don Fernando de Antequera* y *El hombre de mundo*.

Antonio García Gutiérrez. Nació en Chiclana en 1813 y murió en Madrid el año 1884. Sus obras famosas fueron: *El trovador*, *El Rey monje*, *Un duelo a muerte*, *Crisálida y mariposa*. Juan Lorezo y Simón Bocanegra.

José Zorrilla. Nació en Valladolid el año 1817 y murió en Madrid el 1893.

Entre sus obras figuran: *El zapatero y el Rey*, *Don Juan Tenorio*, *El eco del Torrente*, *El puñal del godo*, *La mejor razón la espada* y otras.

Eulogio Florentino Sanz. Nació en Arévalo (Avila) en 1825 y murió en 1881. Sus más célebres obras teatrales fueron: *Don Francisco de Quevedo* y *Achaques de la vejez*.

Adelardo López de Ayala. Nació en Guadalcanal en 1829 y murió en el año 1879. Fué autor de *El tanto por ciento*, *Consuelo*, *El tejado de vidrio* y otras.

Narciso Serra. Nació y falleció en Madrid (1830-1877). Sus más famosas producciones teatrales fueron las siguientes: *¡Don Tomás!*, *El último mono*, *El loco de la guardilla*, *A la puerta del cuartel* y *Nadie se muere hasta que Dios quiere*.

Manuel Tamayo y Baus. Nació en Madrid en el 1829 y murió en 1898. Entre sus obras se citan: *Exce Homo*, *Locura de Amor*. *La bola de nieve*, *Lo positivo*, y *Un drama nuevo*.

A este autor le siguieron: Rodríguez Rubí (1817-1890) con *La rueda de la fortuna* y *El gran filón*.

Luis de Eguilaz (1830-1874) con *Los soldados de plomo* y *La Cruz del matrimonio*.

Retes (1822-1901) con *Doña Inés de Castro*.

José Felú y Codina (1845-1897) con *La Dolores*, *María del Carmen* y *Miel de la Alcarria*.

Leopoldo Cano y Masas, Nació en Valladolid (1844) Fué autor de *El mas sagrado deber*, *La Pasionaria*, *La muerte de Lucrecia*, *La mariposa*, *Gloria*, *La Maya* y otras.

Eugenio Selles. Nació en Granada en 1844. Es autor de *El nudo Gordiano*, *Icara*, *La mujer de Lot* y otras.

José Echegaray (1832-1916) Autor de *El Estigma*, *Amor Salvaje*, *Lo que no puede decirse*, *Como empieza y como acaba*, *Mariana*, *El loco Dios*, *La desequilibrada*, *El preferido y los cien- cientos*, *El Conde Lotario*, *Vida alegre y muerte triste*, *El gran ga- leoto*, *Mancha que limpia*, *El prólogo de un drama*, *En el puño de la espada*, *La muerte en los labios*, *En el seno de la muerte*; y otras, y otras muchas obras que llenaron todo un siglo del Teatro Español, viniendo a ser el verdadero baluarte donde se apoyó la dramaturgia para tomar el derrotero que Benavente, Dicenta, Linares Rivas, Mar- quina y otros siguieron después, aunque variando el tono por exigen- cias del público y de la época.

Al autor de *En el seno de la muerte*, se le debe la cimentación de esta nueva era de dramaturgos españoles, y el verdadero resurgir de un teatro romántico lleno de interés, de emoción y de amenidad.

Benito Pérez Galdós. Nació en las Palmas (Canarias) en 1845 y murió en Madrid el 4 de Enero de 1920.

Este autor, gran novelista, formidable comentarista de la Histo- ria, es autor de interesantes novelas y de la famosa colección de «Episodios Nacionales».

Muchas de sus novelas fueron por él arregladas después para el teatro, tales como: *Mariucha*, *Doña Perfecta*, *Los condenados*, *El Abuelo*, *La de San Quintín*, *La loca de la Casa*, *Celia en los infier- nos* y otras.

Joaquín Dicenta. Nació en Calatayud en 1860 y murió en Madrid 1917. El escritor todo nervio y el defensor de las clases po- pulares; el que llevó al teatro un socialismo exaltado, fué autor de *Juan José*, *Aurora*, *El Señor Feudal*, *Los irresponsables*, y otras.

Angel Guimerá. Nació en Santa Cruz de Tenerife en 1847. Es autor de *Tierra baja*, *La Pecadora* y otras, siendo el verdadero creador del teatro catalán; pero gracia a las traducciones que de su

teatro hizo Don José Echegaray (*Mar y cielo, Tierra baja* y otras), entró en el Teatro Español con grandes honores, siendo hoy un paladín del género teatral de más intensidad dramática.

—
Jacinto Benavente. Nació en Madrid en 1866.

La cumbre del Teatro Español, corresponde al autor de *Los intereses creados, Por las nubes, La fuerza bruta, Señora ama, El marido de su viuda, La noche del sábado. El dragón de fuego, etc., etc.*

La musa irónica, poética, aristocrática de este fecundísimo escritor, recorrió todos los géneros y consiguió despertar en el público toda clase de emociones.

—
Santiago Rusiñol, autor de *El místico, La madre, Las cigarras hormigas, Vida y dulzura, El patio azul, El Indiano, El Redentor, etc.*

Con Ignacio Iglesias y Guimerá, forma Rusiñol la trilogía catalana que más hizo por el resurgir del teatro español contemporáneo. Gran pintor y gran novelista, con sus obras teatrales se colocó en pocos años en primera fila con Benavente, Quintero, Linares Rivas, etc.

Sus obras, escritas en catalán, fueron traducidas por Benavente y por Gregorio Martínez Sierra.

—
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Autores sevillanos que escriben en colaboración todas sus obras: son autores de un sinnúmero de comedias, sainetes, apropósitos, diálogos, monólogos, zarzuelas y dramas.

Entre sus obras figuran: *El patio, El genio alegre, Las flores, Amores y amoríos, Las de Caín, Los galeotes, La rima eterna, La casa de García, El Centenario, Pepita Reyes, Pipiola, Doña Clarines, El Chiquillo, El amor que pasa, Mundo mundillo, y otras.*

—
Manuel Linares Rivas. Autor de *El abolengo, Bodas de plata, María Victoria, La cizaña, Lady Godiva, El caballero lobo, Como buitres, Como hormigas, La estirpe de Júpiter, etc. etc.*

—
Gregorio Martínez Sierra. Autor de *El palacio triste, Canción de Cuna, Los pastores, El ama de la casa, La sombra del padre, Primavera en Otoño, Mme. Pepita, Amanecer, Hechizo de amor, La tirana, El pobrecito Juan, Lirio entre espinas, Juventud divino tesoro*

ro, *El enamorado*, *Las golondrinas*, y las traducciones de las obras teatrales de Rusiñol, Mæterlinck y Shakespeare.

Francisco Villaespesa, poeta de altos vuelos, que quiso, con Marquina, Rueda y Godoy y Alarcón, despertar el drama romántico del teatro en verso, con sus obras: *Doña María de Padilla*, *El Alcázar de las perlas*, *Aben Humeya*, *El Rey Galaor*, *El Halconero*, *¡Era Él!*, *La leona de Castilla* y otras.

Eduardo Marquina. Autor de *El Rey Trovador*, *Las flores de Aragón*, *La alcaidesa de Pastrana*, *Las hijas del Cid*, *Cuando florecen los rosales*, *El Retablo de Agrellano*, *En Flandes se ha puesto el sol*, *Por los pecados del Rey*, *Doña María la Brava*.

Abandonado el teatro romántico en verso, después de *El Gran Galeoto* de Echegaray, Marquina fué el primero que rompió lanzas por el resurgimiento de este tan injustamente olvidado teatro. A él se debe que los demás poetas—Villaespesa, Rueda, Godoy, Alarcón y otros—siguieran cultivando el teatro romántico en verso, que el Duque de Rivas colocó a tan gran altura.

Ramón María del Valle Inclán. Autor de *Romance de lobos*, *Cuento de Abril*, *Rosalinda*, *El Marqués de Bradomín*, *Voces de Gesta* y otras.

El arte teatral de este poeta, heredero de la pluma de nuestros mejores clásicos, es un arte puramente retórico, algo desigual en su tensión dramática. Puede decirse que es un arte puramente estético, tanto, que descuidó muchas veces el interés del fondo, por acudir a la galanura de la forma.

Es el único que se atrevió a llevar al teatro el verso moderno de Ruben Dario, de corte francés, de difícil y complicada acentuación, que obligan al actor a desvirtuar un poco la forma de declamar para que no resulte prosa el arte rimado del autor de las *Sonatas*.

Ramón Godoy y Enrique López Alarcón: autores de *La Tizona*.

Son estos autores los que hicieron despertar en el público español el olvidado teatro efectista de versos líricos, exaltados, patrióticos. En *La Tizona* hicieron renacer el noble espíritu español, bizarro y valiente.

ÍNDICE

	<u>Página</u>
Portada.	3
Prólogo.	5
Diferencias entre el recitado y la declamación	9
Recitado, declamación, modos.	15
La naturalidad.	27
Del monólogo, escenas de conjunto, del diálogo, mise en scene.	31
Las risas, la voz.	37
De la mímica y la caracterización. Gestos	43
Gestos sin caracterización.	49
Retórica y poética	59
Arte métrica.	61
Combinaciones métricas.	64
Figuras de dicción. Elegancias por adición y supresión: idem por repetición.	69
Figuras de pensamiento y pintorescas.	73
Breves apuntes sobre Historia de la Literatura dramática en ge- neral. (<i>Lección 1.^a</i>).	75
Comedia: su origen: sus creadores y cultivadores: su evolu- ción. (<i>Lección 2.^a</i>).	78
El drama: Autos sacramentales: Comedias de magia: la loa, el monólogo, el drama pastoril. (<i>Lección 3.^a</i>).	80
Breves apuntes sobre Historia en la Literatura dramática espa- ñola.	81

Erratas más importantes

- Página 17, línea 25, dice: *esté trista*; y debe decir: *está triste*.
» 29, » 12, dice: *imuta*; y debe decir: *inmuta*.
» 31, » 2, dice: *Mise en scena*; y debe decir: *Mise en scene*.

Y otras de menor cuantía que el buen juicio del lector subsanará.

N. DEL E.

