

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *El actor borbónico (1700-1831)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2019, 506 pp.

El presidente de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII y gran especialista en el teatro de la época compendia y completa en este libro no solo lo sabido hasta el momento –en gran medida, gracias a sus publicaciones anteriores– sobre el trabajo de los actores y su forma de interpretación, sino los conocimientos acerca de cuanto rodeaba a su quehacer: las condiciones de los escenarios, compañías, contrataciones, reglamentos, relaciones con las autoridades, el público y los críticos; la situación de los actores como figuras sociales, la función de su actividad, la evolución de los distintos componentes del mundo del espectáculo. El volumen parte de los hábitos heredados del siglo de Oro en las distintas dimensiones del mundo teatral y con su lectura se asiste a la paulatina transformación de determinados aspectos hasta los inicios del Romanticismo español *stricto sensu*, que coinciden con la fundación del Conservatorio de María Cristina.

La estructura de la obra y el conjunto de cuestiones tratadas responde a la cada vez más extendida convicción de que no cabe disociar, en el análisis de las características de la interpretación actoral, la responsabilidad de cada una de las circunstancias del momento histórico, la sociedad, sus agentes y representantes, normas, esquemas mentales, costumbres y formas de vida en el resultado manifiesto en los escenarios españoles. Por este motivo, también, en

cada uno de los tres grandes apartados en que se encuentra estructurado este libro, se atisban en unos casos y en otros incluso se exponen las conexiones con los aspectos más extensa y detalladamente tratados en los demás.

La pretensión de recoger todos los elementos posibles genera felices hallazgos al lector, que observa, junto con resúmenes o compendios de temas diseminados en otras publicaciones, apuntes de cuestiones escasa o tangencialmente estudiadas hasta el momento, como, por poner solo un ejemplo, los carteles y los anuncios de los espectáculos, tanto los manuscritos como los impresos para colocarse en las calles o para insertarse en los periódicos.

La primera parte del volumen, «Público y actor en la sociedad del espectáculo», se detiene en el examen de los espacios compartidos y los límites de cada sector en esa gran escena que constituía la ciudad en la España del llamado «largo siglo XVIII», particularmente la de Madrid. Una nueva mentalidad, importada de Francia con el nuevo monarca borbón, procuraría dotar al país de salubridad, comodidad y un nuevo gusto estético, y los cambios ordenados por los sucesivos reyes en el arreglo de calles y edificios, ornamentos y legislación se extenderían a los diferentes ámbitos de encuentro social y familiar, si bien tardó en aplicarse a los aspectos más materiales de los teatros, cuya configuración interior apenas logró reorganizarse, y solo cupo proyectar las teorías referentes a su disposición ideal en las nuevas construcciones. También la cada vez mayor complejidad de la maquinaria exigida por las obras que más gustaban al público obligaba a

cambios que solo poco a poco fueron introduciéndose. Esta parte enlaza con la tercera parte del volumen, pues Álvarez Barrientos prefiere trasladar allí cuanto se refiere a la disposición del escenario, la escenografía, la pintura de escena, las distintas formas de iluminación y los problemas habidos con bujías, reverberos, velas de sebo y aceite, en sucesivas sustituciones hasta los primeros ensayos con el gas en 1826, síntesis todo ello de lo expuesto en trabajos anteriores.

Junto con los espacios, esa nueva mentalidad antes mencionada, y, desde luego, los modelos ilustrados y neoclásicos sobre la educación e instrucción que debía emanar desde quienes tenían poder para ejercerlo hacia todos los grupos sociales, trajo consigo nuevos reglamentos de orden público y convivencia, que pretendían implantar unos modales de trato correcto y una disciplina en las formas de expresividad por parte de actores y de público, que Álvarez Barrientos concreta, como la nueva regulación de asientos y numeración de las entradas o las fallidas prohibiciones respecto a las mutuas comunicaciones orales entre los actores y los espectadores durante el desarrollo de los espectáculos. Tampoco olvida subrayar el investigador la conciencia de autores, teóricos y autoridades en lo referente a cómo influía en el público y su gusto cuanto aparecía en escena y cuanto aplaudían o denostaban los pandillajes, y los mayores o menores esfuerzos realizados a lo largo de los años –incluidos los métodos empleados, con sus defectos, sus puntos débiles y el alcance de los logros– por acabar con todo lo que contaminara la función instructiva

y recreativa del teatro y por imponer una tipología de espectador modélico y de actor modélico. No obstante, Álvarez Barrientos logra situar en un dictamen justo la situación teatral española al establecer las oportunas comparaciones con el resto de Europa, especialmente con el teatro de capitales juzgadas siempre en mejores condiciones escénicas, como la parisina o la veneciana.

En lo relativo a la consideración social de los cómicos, aunque se le dedica específicamente el segundo apartado de los tres que componen el volumen, el investigador del CSIC diversifica en todos ellos las pruebas sobre la evolución positiva y mejora progresiva del reconocimiento de su actividad, sobre todo en el caso de las figuras más famosas, hasta el punto de alcanzar la posibilidad de emparentar con la aristocracia o de adquirir el tratamiento de «don», ya al final del periodo estudiado, partiendo de la base de que el suyo constituía un trabajo intelectual y no manual, no deshonoroso, por tanto, dentro de la tradición cultural española. También a la hora de comparar con lo ocurrido en otros países, como Francia, donde no se admitía su entierro en sagrado, se manifiesta la mejor situación española al respecto: si bien se daban casos de predicadores que juzgaban infamante la profesión y hasta algunos que lograron cerrar ciertos teatros, no se trataba de una actitud generalizada, y lo demuestran hechos como que los eclesiásticos ocuparan una parte de las salas teatrales, la llamada «tertulia». Y si Álvarez Barrientos consigna que hubo por parte de algunos, como Gaspar Díaz en 1743, escritos que argumentaron

sobre lo ilícito de representar comedias tal y como se hacía en aquel momento, lo cierto es que el solo hecho de que cupiera por parte de los comediantes opciones para defenderse ante el mismo rey y las variadas reivindicaciones por parte de diversas autoridades o de diversos actores con apoyo de las autoridades, reseñadas por Álvarez Barrientos con suficiente pormenor, revela la magnitud real de tales condenas.

Álvarez Barrientos explica también cómo en la España de los siglos XVIII y XIX se perseguía la vida licenciosa de los cómicos y se informaba puntual y abundantemente sobre su conducta, sobre todo a la hora de asignar premios y ciertas formas de remuneración. De todos modos, como en otros países, los ejemplos aportados evidencian cómo la influencia ejercida por las peculiaridades de la declamación de algunos actores, sus posturas y ademanes, el interés y los homenajes dispensados en sus sepelios (en sagrado), los versos tributados y los retratos que empezaron a inmortalizarlos a partir de 1770 suponen síntomas claros de la admiración y estima del vulgo, y eso suponía contrarrestar cualquier forma de condena.

La mitad del libro la ocupa «El trabajo del actor», o el actor en su trabajo, porque nuevamente se manifiestan los condicionamientos de nacimiento, educación, formación, economía, costumbres teatrales, gustos del público y de los críticos, espacios de actividad o distribución de competencias en los resultados observables en los escenarios. Después de revisar qué tipo de personas accedían al oficio, Álvarez Barrientos reconoce que aún queda mucho por estudiar sobre qué representaba el

mundo del teatro en la economía nacional, regional y local, como también qué dinero percibían los actores según la compañía en que trabajaran y su categoría; qué cantidades habían de desembolsarse para las distintas formas de impuestos, alquileres y cargas, y, en definitiva, qué posibilidades de ganancias tenían las empresas según las temporadas. Ciertamente, un análisis sistemático y unas conclusiones inapelables solo serán posibles cuando se hayan efectuado estudios atómicos sobre el mayor número posible de compañías, empresas y años a partir de los datos que puedan exhumarse, tarea aún en marcha, pero las aproximaciones ofrecidas, aunque a grandes rasgos, sirven para entender en mejor medida los modos de interpretación y su evolución según estipulaban aspectos no exclusivamente estéticos.

Otro punto que merece su espacio en este volumen se refiere a las tareas encomendadas a distintas figuras del mundo del teatro, como el apuntador y los traspuntes. Más importancia se concede a los diversos intentos malogrados y a las ocasiones perdidas de crear la figura del director de escena desde finales de los años sesenta, y a cómo sus competencias se repartían, según los casos, entre los apuntadores, los autores y los primeros galanes, situación que se mantendría todavía muchos años después de concluido el periodo recogido en este volumen.

En el libro se expone, igualmente, en más de un apartado, cómo el recorrido del estilo de declamación a lo largo del periodo pasó de apoyarse en los artificios de la mímica a procurar una reproducción de las actitudes propias de la vida cotidiana, con gestos más

naturales, y cómo esta evolución vino amparada por las críticas impresas. A la crítica y los críticos teatrales, que empiezan a adquirir auténtica relevancia en este periodo, se les asigna en el volumen un lugar preeminente también en los distintos capítulos. Álvarez Barrientos puntualiza su funcionalidad como «voz y medio para controlar la opinión pública» y como divulgadores de criterios de valoración de las formas de interpretación, útiles tanto para el público como para los propios actores. Su creciente influencia en los actores se hace sentir sobre todo a partir de los años setenta del siglo XVIII –aunque el periodo no llegaría a conocer la proliferación propia de la época isabelina, paralela a la de la multiplicación de periódicos y revistas–, pues en la época se aprendía a partir de la experiencia, por no existir escuelas de declamación. Tal falta queda bien explicada, como así mismo bien documentados los intentos por crearlas (como una escuela sevillana al cargo de Olavide, en 1768), las campañas contra ellas, las distintas propuestas sobre su régimen y organización, los resultados obtenidos hasta la creación del Conservatorio de María Cristina, en el último año del periodo estudiado. La comparativa con los métodos de aprendizaje en el resto de Europa, nuevamente, dejan la profesión en España en mejor posición de lo que a veces se ha hecho creer, mientras que

la revisión de los tratados de declamación al uso en la época realizados por españoles ostentan similitudes con los tratados extranjeros, pero también su indudable ascendente en los actores más conscientes de su quehacer o con mayor prurito profesional. Álvarez Barrientos expone las formas de interpretación con los ejemplos de los actores más renombrados, pero también señala cómo, pese a los avances hacia la «naturalidad», los actores representaban «tipos» y conforme a una jerarquía tipológica se les contrataba, costumbre que permanecería en periodos posteriores, en general.

Obra de ineludible consulta a partir de este momento, solo una trayectoria como la de su autor podía permitir afrontar una tarea de las dimensiones de esta, en la que se demuestra una vez más la necesidad de conjugar muy variados saberes para proporcionar a la comunidad investigadora un conocimiento completo de todos los elementos implicados en el hecho teatral. Álvarez Barrientos ha explorado la mayoría de ellos y ofrece aquí las bases, claves e indicaciones para profundizar en aquellos de los que aún quedan vertientes sin explotar, comparten campo o materia con otras disciplinas, o no pueden abordarse en condiciones óptimas sino con el concurso de un equipo especializado multidisciplinar.

Ana Isabel BALLESTEROS DORADO