

El saber del actor español en el siglo XVIII. La expresión de las pasiones en los tratados de declamación

The Spanish Player's Skills in the XVIII Century:
Passions and Treatises on Acting

GUADALUPE SORIA TOMÁS

Universidad Carlos III de Madrid

CESXVIII, núm. 30 (2020), págs. 567-592

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.30.2020.567-592>

ISSN: 1131-9879



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

RESUMEN

Uno de los objetivos del teatro durante la Ilustración fue mejorar la declamación actoral. Su ejercicio, considerado como un arte liberal, se codificó en reglas objetivas difundidas en distintos tratados. Muchos de ellos, escritos por actores, revelan una dependencia de saberes ya consolidados o de otras artes miméticas, como la retórica clásica y la pintura. Los textos incorporaban el estudio de las pasiones, para responder al nuevo drama burgués. El proceso por el que el actor alcanzaba la expresividad emocional está presente en la paradoja diderotiana, y en otros textos publicados y traducidos en el XVIII: *Le comédien*, de Rémond de Saint-Albine; *L'art du théâtre*, de F. Riccoboni; *An Essay on the Art of Acting*, de A. Hill; *Desengaño de los engaños*, de Rezano Imperial; *Ideen zu Einer Mimik*, de J. J. Engel, etc. Estos ejemplos, como estudiamos en este artículo, confirman las relaciones entre las distintas escenas europeas, en las que predomina el referente francés.

PALABRAS CLAVE

Tratados de declamación, *Paradoja sobre el comediante*, Riccoboni, Rémond de Saint-Albine, Rezano Imperial, Pasiones y emociones.

ABSTRACT

One of the aims in the Enlightenment period stage was to improve player's delivery. This practice, regarded as a liberal art, was developed into objective rules that were compiled in several treatises on acting. Many of them, written by actors, reveal their dependence on consolidated knowledges or others mimetic arts, like classical rhetoric or painting. Treatises include how to express the passions properly to suit with the new genre: the *drame burgeois*. The means by which players get emotional expression appear in *The Paradox of Acting* among others published or translated books through the 18th century: *Le comédien*, by Rémond de Saint-Albine; *L'art du théâtre*, by F. Riccoboni; *An Essay on the Art of Acting*, by A. Hill; *Desengaño de los engaños*, by A. Rezano Imperial; or *Ideen zu Einer Mimik*, by J. J. Engel. These examples, as we can verify in this paper, confirm the European stage interrelationships and the predominance of the French paradigm.

KEY WORDS

Treatises on Acting, *The Paradox of Acting*, Riccoboni, Rémond de Saint-Albine, Rezano Imperial, Passions and emotions.

Recibido: 16 de enero de 2020. *Aceptado:* 16 de mayo de 2020.

Este trabajo ha sido realizado en el marco de la beca José Castillejo (referencia CAS2015/0199) para estancias de movilidad de profesores e investigadores en centros extranjeros de enseñanza superior e investigación financiada por el MECD. Grupo receptor CREC. Paris 3. Mi agradecimiento a la profesora Marie Salgues, con quien en la actualidad preparo la edición de los tratados de Luigi Riccoboni y Rémond de Saint-Albine. A ella se debe la traducción de los textos *Penseés sur la déclamation* y *Le comédien* que aquí se incluyen.

Celui qui n'a que du sentiment, ne joue bien que son propre rôle ; celui qui joint à l'âme l'intelligence , l'imagination & l'étude , s'affecte & se pénètre de tous les caractères qu'il doit imiter ; jamais le même ; & toujours ressemblant : ainsi l'âme , l'imagination , l'intelligence & l'étude, doivent concourir à former un excellent comédien. [« Déclamation », *Encyclopédie*, t. 4, París, 1754, pág. 683.]

Una de las prioridades de la política cultural del XVIII se centró en el teatro, entendido como escuela de costumbres, conducente a la educación de la burguesía, a la que principalmente se dirigía. El teatro en su conjunto fue objeto de distintos intentos de mejora para garantizar la ilusión o verosimilitud escénica desde la premisa neoclásica del buen gusto¹. Estos alcanzaron también a los actores, cuyo ejercicio fue sometido al tamiz del espíritu didáctico del XVIII. La cuestión tenía implicaciones no solo estéticas o artísticas, sino de carácter político y vinculadas con la construcción de la identidad nacional contemporánea, como ha señalado Álvarez Barrientos².

Para el caso español, en el que nos centraremos en este artículo situándolo en el marco europeo referencial, se abrieron clases y escuelas destinadas a los aspirantes al ejercicio cómico, se contrataron maestros extranjeros, se publicaron tratados o manuales de declamación y circularon por la prensa artículos, discursos, reflexiones y críticas sobre su ejercicio y su condición social. Muchos de estos tratados estaban traducidos del francés, aunque también encontramos fuentes inglesas, italianas y alemanas³. El corpus recogido en esos escritos se

¹ Guillermo CARNERO, *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, págs. 7-44.

² Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «¿Existe un sistema de declamación nacional?», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 91, 9-10 (2014), págs. 131-149. Mientras concluyo este artículo sale a la prensa su monografía *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, ADE, 2019, que culmina esta línea de investigación a la que ya había dedicado distintos trabajos imprescindibles. El volumen, por otra parte, se hace eco de las aportaciones que hemos realizado otros investigadores, entre ellos, Jesús Cañas Murillo, Jesús Rubio, Piedad Bolaños Donoso o Fernando Doménech. Su investigación viene a completar el reciente estudio de Laurence MARIE, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, París, Sorbonne Université Presses, 2019, que apenas trata del ámbito español.

³ La comunicación entre intelectuales y artistas a través de viajes o del intercambio epistolar también contribuyó a difundir las modas teatrales extranjeras en España. Ver los casos de Andrés Prieto e Isidoro Mái-quez en Guadalupe SORIA TOMÁS, «El comediante Andrés Prieto en París: arte y revolución (1824-1825)», en

refiere, entre otros temas, al procedimiento de creación del actor, que irá adquiriendo fundamentos propios toda vez que mantenía su raíz en la retórica clásica⁴ y asumía postulados procedentes de otras artes miméticas o pseudociencias, como la pintura y la fisiognómica respectivamente, en especial para la catalogación de las pasiones⁵. A su vez, respondían a la consideración de su ejercicio como un arte liberal.

El modo como el actor interpretaba y transfería al público el texto dramático se recogía en estos tratados, reflexiones y opúsculos. *La paradoja sobre el comediante*, de Diderot, ha venido a sintetizarlos, quizá también como una suerte de construcción heredada, puesto que, entonces, fueron otros textos los que conocieron una mayor difusión. La sensibilidad del actor, si debía sentir o fingir hábilmente las pasiones expresadas por el poeta, así como los medios de que disponía para conseguirlo siguen siendo hoy en día objeto de controversia entre los profesionales de la escena⁶.

Esta particularidad estaba relacionada con el auge y desarrollo del drama burgués, emparentado con la comedia lacrimosa o sentimental, sobre el que reflexionó Diderot en «Conversaciones sobre *El hijo natural*» y en «De la poesía dramática», textos que acompañaban a *El hijo natural* y *El padre de familia*, publicados entre 1757 y 1758. Ahí, entre otras cuestiones que nos interesan, se refería a la pantomima, a la que definía como «una porción del drama, que el autor debe ocuparse seriamente de ella, que, si no le resulta familiar y presente, no sabrá empezar, conducir ni terminar su escena con un poco de verdad, y que el gesto debe escribirse a menudo en lugar de las palabras»⁷. También se refiere en estos textos al efecto del *tableau* pictórico aplicado a la escena, a lo que actualmente conocemos como cuarta pared o a la necesidad del empleo de la prosa

José Luis Canet Vallés, Marta Haro Cortés, John London y Gabriel Sansano i Belso (eds.), *Teatro hispánico y su puesta en escena: estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, Valencia, PUV, págs. 395-406 y «De tratados y actores. El modelo francés en las interrelaciones europeas para la formulación teórico-práctica actoral en España (XVIII-XIX)», *Anagnórisis*, 15 (2017), págs. 388-418.

⁴ Sabine Chaouche ha estudiado la transición de los textos vinculados con la retórica clásica a los que se van desligando de ella para buscar un discurso específicamente teatral; entre estos últimos sitúa *Pensées sur la déclamation*, de L. Riccoboni y *Le comédien*, de Rémond de Saint-Albine. Ver CHAOUCHE, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes*, París, Honoré Champion, 2001.

⁵ La deuda con la pintura y la fisiognómica ha sido tratada, entre otros, por Guadalupe SORIA TOMÁS y Eduardo PÉREZ-RASILLA, «Los tratados de declamación y la formación académica del actor en España», *Tratado de declamación o arte dramático*, Madrid, Fundamentos, 2008, págs. 49-90 y por Fernando DOMÉNECH RICO, Guadalupe SORIA TOMÁS y David CONTE, «La exigencia de la representación adecuada de las pasiones», *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos, 2011, págs. 37-46.

⁶ Sobre la distinción entre pasión y emoción y su relación con la razón durante el XVIII consúltese María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «De la poética de la razón a la antipoética de la pasión: la actitud ilustrada», en Fernando Durán Sánchez (ed.), *Hacia 1812 desde el siglo ilustrado*, Gijón, Trea, 2013, págs. 103-114.

⁷ Denis DIDEROT, *De la poesía dramática*, ed. de Francisco Lafarga, Madrid, ADE, 2009, pág. 231.

frente al verso⁸. El paradigma teatral cambiaba, lo hacía la dramaturgia, así como la disposición de los espectadores en la sala, o la iluminación. Todo ello, gracias, de otro lado, al influjo del sensismo, iba destinado a conmover al público a través de potenciar lo visual frente a la primacía que la palabra había tenido hasta entonces. El texto transmitido desde el dominio de la palabra, pero también desde la expresividad gestual del actor, que afectaría con más elocuencia al espectador⁹.

En las siguientes páginas me centraré, entre otras fuentes, en una serie de tratados en los que se discutieron estas ideas; en particular en los firmados por L. y F. Riccoboni, Saint-Albine, Diderot, A. Hill y su relación con las obras de I. de Luzán, Nipho, Rezano Imperial y Zeglirscosac. Me detendré con más detalle en reflexiones relativas a la sensibilidad, al sentimiento, a la representación muda o pantomima, que relacionaremos con la aplicación de la teoría de los afectos como auxilio de la transmisión expresiva del actor, cuya pericia reclamaba, en mayor grado y como venimos señalando, la nueva fórmula dramática. Estos ejemplos ilustran cómo el teatro español recepcionó y reflexionó sobre estas cuestiones.

El arco cronológico que acoto se circunscribe, en especial, entre los años 1751 y 1800. En aquel año, Ignacio de Luzán publica la traducción de *El perjuicio contra la moda*, original de Nivelles de la Chaussée, temprano acercamiento a la comedia lacrimosa. El mismo año aparecen *Memorias Literarias de París*. Es la primera vez que una fuente española referencia los dos tratados que sustentan la discusión diderotiana: *Le comédien*, de Rémond de Saint-Albine (1747) y *L'art du théâtre*, de F. Riccoboni (1750). Por otra parte, en 1800, se abrieron las clases para actores de la Junta de Reforma de Teatros. Para ellas se publicó el *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, que recoge distintas cuestiones que hemos adelantado. Son las décadas de desarrollo de la comedia lacrimosa, cuyo héroe, como ha señalado García Garrosa, debía ser sensible: «cualidad indispensable en un género cuya razón principal es precisamente la sensibilidad; y saber manifestar esa sensibilidad exteriorizándola en forma de lágrimas. Héroes, en suma, capaces de llorar y hacer llorar»¹⁰.

⁸ Entre 1785 y 1787 se publicaron las traducciones al español de las dos obras teatrales, que no incluían la reflexiones que acompañaban al original francés. Las primeras traducciones completas son las de Francisco Lafarga, para la ADE, publicadas en 2008 y 2009.

⁹ Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1998, págs. 7-40 y 115-152 y MARIE, *Inventer l'acteur*, págs. 28-sigs. se ocupan de la creencia de la mayor afectividad que provocaba en el espectador lo expresado desde el gesto y lo visual.

¹⁰ María Jesús GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid, pág. 175. Sobre la evolución de la escritura dramática en esa época consular I. L. McCLELLAND, *Pathos dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, trad. de Fernando Huerta y Guillermina Canoz, 2 vols., Liverpool, Liverpool University Press, 1998, y Jorge CAMPOS, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito, 1969.

Al analizar los tratados, evitaré la profusión detallada de los trasvases de unos a otros, derivados de la adaptación de un determinado manual a distintas lenguas en caminos cruzados de ida y vuelta. Los que sustentan la discusión de *La paradoja sobre el comediante* serían un buen ejemplo de este proceder. El origen de *La paradoja*, amén de las reflexiones sobre teatro que aparecen en otros escritos ya mencionados o en varios *salones*, por ejemplo, se remonta a 1770. Diderot publica en la *Correspondance littéraire*, de Grimm, sus «Observations sur une brochure intitulée *Garrick ou les Acteurs anglais*» sobre la adaptación del actor italiano Michel Sticotti, publicada en 1769, de *The Actor*, obra de 1750, de John Hill, adaptación, a su vez, para la escena inglesa, de *Le comédien*, de Rémond de Saint-Albine (1747)¹¹. El grueso del cuerpo se irá elaborando hasta 1773 para publicarse de forma póstuma, en 1830, en pleno romanticismo. Aunque conocido en la época, su difusión no fue tan regular como la de los textos base sobre los que se codificó el saber contemporáneo del ejercicio actoral. En España, por ejemplo, la primera traducción la firma N. Estévanez en el segundo tomo de *Obras escogidas*, publicadas en 1897¹².

En los distintos tratados y manuales, por otra parte, identificamos términos comunes cuyo significado, con frecuencia, puede resultar confuso. Así, por ejemplo, Chaouche ha precisado la complejidad del verbo sentir. En la tradición oratoria se asociaba al buen sentido del orador, en cuanto que entendía el discurso y la manera adecuada de pronunciarlo. En el caso del actor, debía «hacer sentir el texto», transmitirlo convincentemente a través de un trabajo vocal y gestual apropiado para afectar al espectador. Con la evolución de la tratadística, como señala la investigadora: «se produit un glissement de sens dans le domaine théâtral. Le verb “sentir” est en effet peu à peu employé pour indiquer au comédien qu’il doit “éprouver” les sentiments du personnage»¹³. Roach recoge, de otro lado, la diferencia del uso de sensibilidad y sentimiento:

[...] *sensibilité* means the quality whereby a subject is sensible to physical impressions -as in the sensitivity of optical fibers to light, of nerves to feeling, or a

¹¹ El proyecto *Actingarchives*, gestionado desde la Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, ofrece las distintas traducciones de los tratados que cataloga, así como otra información relevante que permite trazar una posible genealogía de estos textos: <https://actingarchives.it/>.

¹² Denis DIDEROT, *Obras escogidas*, trad. de N. Estévanez, t. 2, París, Garnier Hermanos, 1897, págs. 176-232. En SORIA TOMÁS, «De tratados y actores», págs. 320 y 411, me refería a la traducida por Baeza en 1920.

¹³ CHAOUCHE, *Sept traités*, pág. 836. Consúltense también las entradas relativas a *déclamation*, *enthousiasme théâtral*, *fureur scénique*, *identification théâtrale*, *imagination* y *sensibilité* del glosario que cierra su obra *La philosophie de l’Acteur. La dialectique de l’intérieur et de l’extérieur dans les écrits sur l’art théâtral français (1738-1801)*, París, Honoré Champion, 2007, págs. 433-449. La evolución de estos términos puede seguirse en Alan REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 tt., París, Le Robert, 2012.

thermometer to heat; *sentiment* means first a faculty of feeling, of receiving impressions and, secondly, emotion, and affective phenomena in general¹⁴.

Por otra parte, es necesario matizar el sentido asociado a *lo natural*. En el ámbito escénico, en ocasiones consideraban natural a la interpretación que se libraba de la herencia y convenciones retóricas —Barón o de Lecouvreur aparecen, con frecuencia, como modelos—; o en la que los gestos se realizan sin dificultad gracias al hábito; aquella que huye de la afectación, pero precisamente porque se ajusta con maestría a unos códigos artificiales que resultan en una impresión natural. También se entiende por natural la que rechaza lo mecánico de la acción y se deja llevar libremente en la ejecución de los gestos. Conviene recordar que en la época está presente el concepto de naturaleza mecanizada¹⁵.

Diderot reflexiona sobre qué es lo verdadero, lo natural en escena, que no presupone necesariamente la imitación fiel de la realidad. Se consigue gracias a la confección de un modelo ideal imaginario, que trasciende esa realidad: «Ese modelo no influye sólo en el tono; modifica hasta la forma de andar, hasta la actitud. De ahí que el comediante sea en la calle o en escena dos personajes tan distintos»¹⁶. El propio concepto de imitación evoluciona. Como ha señalado Álvarez Barrientos, se pasa del modelo de lo que debe ser, a ajustarse al entorno, a la realidad, al «imitar al hombre en sociedad»¹⁷.

La paradoja sobre el comediante

En sus *Observations*, Diderot valora negativamente la obra de Sticotti, cuyo estilo define de «obscur, entortillé, boursoufflé, et plein d'idees communes. Je répons qu'au sortir de cette lecture un grand acteur n'en sera pas meilleur,

¹⁴ Joseph R. ROACH, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, Newark, University Delaware Press / Londres, Associated University Presses, 1985, págs. 99-100. El autor se detiene en el cambio de *sensibility* por *sentiment* que opera John Hill en su adaptación de 1750 de *Le comédien*.

¹⁵ CHAUCHE, *Sept traités*, pág. 831. Son particularmente interesantes las páginas dedicadas al concepto de naturaleza mecanizada relacionadas con la expresión emocional en ROACH, *The Player's Passion*, págs. 58-92; y el tratamiento de la emoción en los distintos textos que recoge Claudio VICENTINI, *Theory Of Acting. From Antiquity to the Eighteenth Century*, Venecia, Marsilio, 2012, págs. 108-sigs. Disponible en línea en <https://actingarchives.it/essays/contenuti/95-theory-of-acting-from-antiquity-to-the-eighteenth-century.html?highlight=WjJ2aWNlbnRpbmkiXQ==>.

¹⁶ Denis DIDEROT, *Paradoja sobre el comediante; Carta a dos actrices*, ed. de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 2003, pág. 60. Sigo esta edición para las citas. Ver también *Conversaciones sobre El hijo natural*, ed. de Francisco Lafarga, Madrid, ADE, 2008, págs. 120-134.

¹⁷ Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), págs. 219-245; pág. 227.

et qu'un médiocre acteur n'en sera pas moins pauvre»¹⁸. Con los mismos términos la califica el primer interlocutor de la *Paradoja sobre el comediante*, a través del cual Diderot expone sus ideas. Para el filósofo, al contrario de lo que indica Sticotti, y en origen Rémond de Saint-Albine, el actor debe abandonar toda sensibilidad. El actor que se entrega a ella y al instinto del momento no es fiable pues es susceptible de perder el control sobre la creación escénica. Sin embargo, el reflexivo y metódico, que ha creado tras estudio y ensayo un modelo ideal lo reproduce mecánicamente en las distintas funciones, con la seguridad de que es al público al que emociona: «Nosotros [por los espectadores] somos los que sentimos; ellos los que observan, estudian y pintan. [...] No es su corazón, sino su cabeza la que hace todo»¹⁹. Lo hará, interpretará, si no debe sentir, desde la «Pura imitación, lección aprendida previamente de memoria»; que le permita reproducir: «los signos externos del sentimiento de forma tan escrupulosa que os engañéis con ellos. Los gritos de su dolor están anotados en su oído. Los gestos de su desesperación son de memoria, y han sido preparados delante de un espejo. [...]»²⁰. Cuestión sobre la que insiste más adelante: «Las imágenes de las pasiones en el teatro no son, pues, las verdaderas imágenes, no son otra cosa que retratos exagerados, grandes criaturas sujetas a reglas convencionales»²¹.

El actor, según Diderot, creará ese otro, ese personaje, pues, desde la imaginación y la imitación. Su talento, repite, consiste en «conocer bien los síntomas exteriores del alma tomada en préstamo, el de dirigirse a la sensación de los que nos oyen, de los que nos ven, y el de engañarnos con la imitación de esos síntomas; con una imitación que agranda todo en sus cabezas y se convierte en la norma de su juicio [...]». Y concluye: «¿Y qué nos importa, en efecto, que sientan o no sientan, con tal de que nosotros lo ignoremos?»²². El ejercicio de la actriz Hipólita Clairon, la proteica capacidad de David Garrick para transitar rápidamente por una paleta de emociones de muy diversa índole o la pantomima del padre cuyo bebé se le escurre de entre los brazos son los modelos de ese perfecto comediante²³.

¹⁸ Denis DIDEROT, «Observations sur une brochure intitulée *Garrick ou les acteurs anglais*», en Sabine Chauche (ed.), *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). I-Spectateurs*, París, Honoré Champion, págs. 334-358; pág. 334.

¹⁹ DIDEROT, *Paradoja*, pág. 54.

²⁰ DIDEROT, *Paradoja*, pág. 55.

²¹ DIDEROT, *Paradoja*, pág. 96.

²² DIDEROT, *Paradoja*, pág. 96.

²³ El propio Garrick es autor de un opúsculo en el que define el ejercicio del actor como un arte del fingimiento: «Acting is an *Entertainment of the Stage*, which by calling in the aid and assistance of *Articulation, Corporeal Motion, and Occular Expression*, imitates, assumes, or *puts on* the various *mental and bodily*

Diderot había dedicado a la expresión de las emociones —imagen de un sentimiento— el *salón* «Sobre la pintura». Ahí, establecía una relación entre actuación, pintura y fisonomía y destacaba la importancia del rostro:

Un comediante que no entiende de pintura es un pobre comediante; un pintor que no es fisonomista es un pobre pintor. [...]

El hombre puede estar enfadado, atento, curioso, desconfiado; ama, aborrece, desdeña, desprecia, admira; y cada uno de los movimientos de su alma se pinta en su semblante con caracteres propios, claros, evidentes, acerca de los cuales no nos equivocamos nunca.

¡En su semblante! ¿Qué he dicho? No es sólo en su semblante, sino en su boca, en sus mejillas, en sus ojos, en todas y en cada una de las partes de su rostro. Los ojos se encienden, se apagan, se extravían, se fijan o languidecen; y una imaginación de pintor es un archivo de esa cantidad inmensa de expresiones. Cada uno de nosotros tiene una pequeña provisión, que viene a ser la base del juicio que formamos sobre la fealdad o la belleza. Notadlo bien, mi amigo; interrogaos acerca de la impresión que os causan un hombre o una mujer, y reconoceréis que lo que os atrae u os repele es siempre la imagen de una buena cualidad o la señal más o menos ostensible de una mala²⁴.

El actor diderotiano debe simular, hacer que, dar la impresión de que está afectado por determinada emoción, para conseguir que el espectador sí lo esté o sí lo crea:

Una vez descalzado del zueco y del coturno, su voz se apaga, siente una fatiga extraordinaria, va a cambiarse de ropa o a acostarse; pero no le quedan ni turbación, ni dolor, ni melancolía, ni abatimiento del alma. Sois vosotros quien os lleváis todas las impresiones. El actor está cansado, y vos triste; y es porque él se ha esforzado sin sentir nada, y vos habéis sentido sin esforzaros. Si fuese de otro modo, el oficio del comediante sería el más desventurado de los oficios; pero él no es el

Emotions arising from the various Humours, Virtues and Vices, incident to human Nature». Y detalla así cómo debe ser la expresión del regicida Macbeth: «He should at that Time, be a *moving Statue*, or indeed a *petrified Man*; his Eyes must *Speak*, and his *Tongue* be *metaphorically Silent*; his *Ears* must be *sensible of imaginary Noises*, and *deaf to the present and audible Voice* of his Wife; his *Attitudes* must be *quick and permanent*; his *Voice* *articulately trembling*, and *confusedly intelligible*; the Murderer should be seen in *every Limb*, and yet every *Member*, at that Instant, should seem *separated* from his *Body*, and his *Body* from his *Soul*: This is the Picture of a complete *Regicide* [...]», en David GARRICK, *An Essay on Acting: in which will be considered the mimical behaviour of a certain fashionable actor,...* To which will be added, a short criticism on his acting *Macbeth*, Londres, W. Bickerton, 1744, págs. 5 y 8-9. Las cursivas y mayúsculas son del original.

²⁴ DIDEROT, *Obras escogidas*, págs. 278-279.

personaje, lo interpreta, y lo interpreta tan bien que lo tomáis por tal: la ilusión sólo es para vosotros; él sabe de sobra que no lo es²⁵.

La paradoja se cierra recuperando el dominio de la retórica que se aplica al actor; pues se mantiene la creencia, de raigambre clásica, de que el espectador se emociona al ver al otro emocionado²⁶. Del mismo modo que el orador es mejor cuando imita que cuando se anima, los comediantes: «impresionan al público, no cuando están furiosos, sino cuando interpretan bien el furor [...]. [S]e finge unas veces la cólera, otras el temor [...] para inducir en los otros esos sentimientos diversos. Lo que la pasión misma no ha podido hacer, la pasión bien imitada lo lleva a cabo»²⁷.

Diderot se refiere explícitamente a los tratados que sustentan la paradoja: «La cuestión que profundizo fue iniciada en el pasado por un escritor mediocre, Rémond de Sainte-Albine, y un gran comediante, Riccoboni. El literato defendía la causa de la sensibilidad, el comediante defendía la mía»²⁸.

Los Riccoboni y Pierre Rémond de Sainte-Albine

Diderot sigue al actor Francesco Riccoboni en su reflexión sobre la identificación sensible del cómico, que resuelve su ejercicio a través de la expresión. Para F. Riccoboni esta es:

[...] la destreza por la cual se insinúan al espectador todos los movimientos de que quiere parecer penetrado, digo que quiere parecerlo, y no que verdaderamente lo está [...]. Cuando un actor representa con la fuerza necesaria los sentimientos de su papel, el espectador ve en él la más perfecta imagen de la verdad. Un hombre que se hallara verdaderamente en igual situación no se explicaría de otro modo; y por lo mismo hasta este punto es indispensable llevar la ilusión, para representar bien. Admirados de una tan perfecta y verdadera imitación algunos la han tomado por la verdad misma, y han creído al actor penetrado del sentimiento que representaba, y por consiguiente le han llenado de elogios que el Comediante merecía [...]. Bien lejos de que me sujete a semejante juicio, que está casi generalmente recibido, me ha parecido siempre demostrable, que si hay la desgracia de resentir

²⁵ DIDEROT, *Paradoja*, pág. 56.

²⁶ Sobre la consideración del actor clásico puede verse Guadalupe SORIA TOMÁS, «El actor grecolatino: paradigma del actor perfecto en el siglo XVIII», *Revista de Historiografía*, 12, VII (2010), págs. 28-37.

²⁷ DIDEROT, *Paradoja*, pág. 119.

²⁸ DIDEROT, *Paradoja*, pág. 103.

verdaderamente lo que se debía explicar, no se halla en estado de representar. Los sentimientos se suceden en una escena con una rapidez que no existe en la naturaleza. La corta duración de una pieza obliga a tal precipitación, que acercando los objetos da a la acción teatral todo el calor que le es necesario²⁹.

Es decir, el actor debería desarrollar la misma capacidad proteica de Garrick y expresar de forma viva la pasión, de ahí el esfuerzo que está «obligado a practicar, para pintar una pasión que realmente no siente»³⁰. F. Riccoboni, como afirma, contraría aquí el principio sobre la sensibilidad que se desarrolla en *Pensées sur la déclamation*, de 1738, original de su padre, también actor, Luigi Riccoboni, y que luego encontraremos en Rémond de Saint-Albine. Con respecto al primero, el texto, muy deudor todavía de la retórica clásica, sigue una concepción de la actuación de carácter moral, de inspiración divina, de transportación a algo supremo que guía al actor en la declamación. Para L. Riccoboni tanto actor como orador deben animar su acción y transformarse en el personaje que representan:

¿Qué podemos concluir, excepto que este Arte que encadena (por así decirlo) todos nuestros sentidos, es un Arte casi divino? Que nuestra alma es su único Artífice y que nuestros miembros y órganos solo son sus Ministros. Así pues, repetiré siempre que solo se puede declamar con los tonos del alma³¹.

²⁹ F. RICCOBONI, *El arte del teatro*, trad. Joseph de Resma [I. Merás Queipo de Llano], Madrid, Imprenta de J. Ibarra, 1783, págs. 50-52. Se trata de la primera edición completa al español, que empleamos en las citas. Existe traducción al gallego, de 2002, a cargo de Roberto Salgueiro. Lessing lo tradujo al alemán el mismo 1750. Haría lo propio con fragmentos de *Le comédien*. Antoine-François Riccoboni (Mantua, 1707-París, 1772), actor de la Compañía Italiana de París, apodado Lelio II, hijo de Luigi Riccoboni y esposo de Marie-Jeanne de Laboras de Mézières. Además de *L'art du théâtre*, París, 1750, el texto que ahora nos interesa, publicó en Mantua, en 1754, *Istruzioni per il teatro cómico scritte a maniera di lettera e mandate a un suo amico che é voglioso di comporre commedie*.

³⁰ F. RICCOBONI, *El arte del teatro*, pág. 58. El actor dedica parte de su tratado a la pantomima y a la expresión muda. En esta, la expresividad a través del semblante y la movilidad de la frente y las cejas adquiere una importancia fundamental. Véanse, en concreto, las págs. 105-111 y 115-118.

³¹ Louis RICCOBONI, *Pensées sur la déclamation*, incluidos en *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, París, Imp. de Jacques Guerin, págs. 1-45, pág. 29. La traducción de esta y el resto de citas es de M. Salgues. Luigi Riccoboni (Módena, 1676-París, 1753), en 1716 abre la Compañía Italiana en París. Se retira del teatro en 1729 e inicia sus escritos a propósito de la escena. Es autor, entre otros, del poema *Dell'arte rappresentativa* (1728); *Histoire du Théâtre italien* (1728); *Pensées sur la déclamation* (1738), que vuelve a publicarse ese mismo año junto con *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* y *De la réformation du théâtre* (1743). Para un mayor conocimiento de su biografía artística e intelectual son imprescindibles las monografías de Xavier DE COURVILLE, *Un Apôtre de l'art du Théâtre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni, dit Lelio*, t. I, (1767-1715) : *L'expérience italienne*, París, Droz; t. II, (1716-1731) : *L'expérience française*, París, Droz, 1945 ; t. III, (1732-1753) : *La Leçon*, París, Librairie théâtrale, 1958. Su tratadística teatral ha sido profusamente analizada por Sarah DI BELLA, *L'expérience théâtrale dans l'ouvre théorique de Luigi Riccoboni*, París, Honoré Champion, 2009.

L. Riccoboni afirma taxativamente que esto significa: «Sentir lo que se dice»³². El orador: «tiene que declamar tan naturalmente que obligue, por así decirlo, a los Espectadores a creer que cuanto dice, lo piensa en el mismo momento»³³ y añade: «si el Actor de Teatro, actuando en la Escena, lo hace de manera que nos convence de que es a los Personajes mismos a quienes escuchamos, y no al Cómico que los representa [...] lo repito de nuevo, entonces la ilusión será perfecta, entonces se sentirá lo que se dice; y entonces se declamará con los tonos del alma»³⁴.

La perspectiva de Rémond de Saint-Albine es diferente, pues reflexiona como espectador asiduo al teatro y no desde la práctica escénica³⁵. Es indispensable que el actor exprese adecuadamente las emociones. Necesita, primero, y gracias al ingenio, observar las conveniencias teatrales que garantizan la ilusión escénica. Este ingenio le permite: «componer no solo su fisionomía, sino también todo su exterior, según el rango, la edad y el carácter de la persona a la que representa y para ajustar los tonos y su acción a la situación en la que se encuentra»³⁶. Por encima del ingenio, el sentimiento se eleva como cualidad indispensable que

[...] designa en los Comediantes la facilidad para hacer que se sucedan en su alma las diferentes pasiones. Como una cera blanda que, entre los dedos de un Artista sabio se convierte alternativamente en una Medea o una Safo, hace falta que el espíritu y el corazón de una persona de Teatro sean aptos para recibir cuantas modificaciones el Autor quiera darles. Si usted no puede prestarse a estas metamorfosis, no se aventure en el escenario. En el Teatro, cuando no se sienten los movimientos que se prevé manifestar, solo se nos presenta de ellos una imagen imperfecta y el Arte jamás reemplaza al Sentimiento. En cuanto un Actor carece de esta cualidad, todos los demás presentes de la naturaleza y del estudio están perdidos para él. Está tan lejos de su personaje como la máscara del rostro³⁷.

En consecuencia, los comediantes «Deben ilusionarse a sí mismos. Hace falta que piensen ser, que sean efectivamente, lo que representan y que un feliz

³² L. RICCOBONI, *Pensées sur la déclamation*, pág. 31.

³³ L. RICCOBONI, *Pensées sur la déclamation*, pág. 31.

³⁴ L. RICCOBONI, *Pensées sur la déclamation*, págs. 32-33.

³⁵ Pierre Rémond de Saint-Albine (1699-1778) fue dramaturgo y colaboró en distintas publicaciones periódicas como *La Gazette de France* o el *Mercur de France*, del que fue redactor jefe. En los números de octubre y noviembre de 1745 aparecen la introducción y primeros capítulos de *Le comédien*, cuya primera edición es de 1747. Para nuestras citas seguimos la trad. de Marie Salgues realizada a partir de la segunda, ampliada, de 1749, París, Chez Vicent.

³⁶ RÉMOND DE SAINT-ALBINE, *Le comédien*, pág. 26.

³⁷ RÉMOND DE SAINT-ALBINE, *Le comédien*, pág. 32.

delirio les persuade de que son ellos quienes están traicionados, perseguidos»³⁸. Su acción debe ser verdadera, lo que significa «hacerla exactamente conforme a lo que haría, o debería hacer, el personaje, en cada una de las circunstancias por las que le va haciendo pasar sucesivamente el Autor»³⁹. La verdadera acción necesita de la verdad del juego de facciones, actitud, porte y ademán, en especial de la expresividad del rostro. La voz debe seguir la premisa de la naturalidad: «Es en general una ley indispensable para los Actores Cómicos recitar de modo idéntico a como hablarían fuera del Teatro si estuvieran en la misma situación en la que se encuentra su personaje»⁴⁰; de ahí que también defienda el empleo de la prosa frente al verso.

Ambas vías de expresividad vinculadas a la capacidad de representar las emociones —seguimiento de un modelo ideal al que se acerca desde la imitación; apropiación del personaje a través del sentimiento— se difunden pronto en los círculos teatrales españoles.

Ignacio de Luzán y la vía de F. Riccoboni

En la dedicatoria a la Marquesa de Sarria que abre su traducción, de 1751, de la comedia lacrimosa *La razón contra la moda*, Luzán presenta la ilusión escénica como condición necesaria para que la obra pueda afectar al espectador:

[...] es una especie de encanto o enajenación que suspende por aquel rato los sentidos y las reflexiones, y hace que lo fingido produzca efectos de verdadero. De aquí nace que los oyentes lloran, se entristecen, se enternecen, se apasionan, se ríen, como si lo que se representa pasase realmente entre personas verdaderas, y no entre cómicos que las imitan. Pero para que esto suceda así es preciso que el poeta y los representantes contribuyan, cada uno por su parte, a no deshacer la ilusión, antes bien a conservarla y fomentarla en toda la representación⁴¹.

Ese mismo año, publica *Memorias literarias de París*, donde alaba la pericia de los comediantes franceses —comprensión de los papeles, ausencia del apuntador, clara pronunciación— y aplaude que se formulen preceptos para

³⁸ RÉMOND DE SAINT-ALBINE, *Le comédien*, pág. 92.

³⁹ RÉMOND DE SAINT-ALBINE, *Le comédien*, pág. 139.

⁴⁰ RÉMOND DE SAINT-ALBINE, *Le comédien*, pág. 165.

⁴¹ Ignacio de LUZÁN, «Epístola dedicatoria de *La razón contra la moda*», *Obras raras y desconocidas*, vol. 4, ed. de Guillermo Carnero, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza / Instituto de Estudios Turo-lenses, 2009, págs. 373-387, pág. 380.

contribuir a su buen ejercicio, al mantenimiento de esa ilusión escénica. Ha leído a Rémond de Saint-Albine, en la segunda edición ampliada de 1749, sin hallar «el método ni la claridad que yo deseaba»⁴². *El arte del teatro*, de F. Riccoboni, le parece, no obstante: «lo mejor que se podía escribir en este género»⁴³ y ofrece la traducción de un fragmento del segundo apartado, «La acción», relativo al movimiento de los brazos. La incorporación de la tratadística extranjera nos llega precisamente a través de las primeras secciones del tratado, las ancladas en las prescripciones de la oratoria. Entre ellas, por ejemplo, encontramos la que censura levantar las manos más arriba de los ojos. Sin embargo, Luzán no recoge cómo Riccoboni las matiza para aplicarlas al ejercicio escénico. Si la acción dramática lo exige, se justifica la ruptura de la norma: «cuando una violenta pasión arrebatara al Comediante, puede olvidar todas las reglas, y en tal caso le será lícito accionar con viveza, y levantar los brazos encima de la cabeza»⁴⁴. Tampoco recoge otras observaciones sobre la expresión de las pasiones, que Riccoboni explica desde la distinción genérica entre las asociadas al amor (sentimientos tiernos) y las fuertes (o relativas a la ira).

La recepción completa de la teoría de Francesco Riccoboni se la debemos a Ignacio de Merás Queipo de Llano, intelectual asturiano, autor de la comedia de figurón *La pupila madrileña* y de la tragedia *Teonea*, que aparecen recogidas, junto con otra producción, en los dos volúmenes de *Obras poéticas*, 1797-1798. En 1783 publica la traducción entera, bajo el pseudónimo de Joseph de Resma, ciertamente respetuosa con el original: mantiene estructura, apartados o los ejemplos de los cómicos franceses sin sustituirlos por casos españoles. Encontramos, sin embargo, tres cambios significativos: el primero, relativo al título. El original reza *L'art du théâtre à Madame****, que se transforma en *El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de esta a la del púlpito y tribunales*, etc. En segundo lugar, el traductor omite el breve prefacio “Avant-propos” de Riccoboni. Finalmente, añade un prólogo que presenta elementos comunes —denuncia de la decadencia teatral, necesidad de su reforma— con otros textos de la época. Así, encontramos semejanzas con «El Discurso sobre el estado de los teatros» de Mariano Luis de Urquijo, de 1791, que acompañaba la traducción de *La muerte de César*, de Voltaire⁴⁵. Queipo de Llano se refiere al prestigio del teatro en la época clásica y relaciona el dominio de la oratoria con la técnica del actor; de-

⁴² Ignacio de LUZÁN, «Memorias literarias de París», *Obras raras y desconocidas*, vol. 4, págs. 1-372; págs. 152-153.

⁴³ LUZÁN, «Memorias literarias de París», pág. 153. El pasaje traducido en págs. 153-155.

⁴⁴ F. RICCOBONI, *El arte del teatro*, págs. 18-19.

⁴⁵ Editada en Madrid, por Don Blas Román, 1791.

nuncia la decadencia posterior del teatro y su recuperación gracias a los poetas franceses del XVII, entre los que sobresalen Corneille y Racine. Se denuncia la decadencia del teatro español del momento: falta de composiciones adaptadas a las reglas clásicas, falta de decoro en el vestuario, poca profesionalidad de los actores, etc. Recoge las mejoras realizadas gracias a las políticas del Conde de Aranda y los logros de la compañía de los Reales Sitios. Demanda la necesidad de un director que gobierne el teatro, entre cuyas responsabilidades estaría el «que cuidase de desterrar del teatro tan indecentes y envejecidos desórdenes, instruyendo a los comediantes en las verdaderas reglas del teatro, y del carácter propio que corresponde a cada papel»⁴⁶.

La traducción se anunció en la prensa de la época: en diciembre de 1784, en *La Gazeta* y en *El Memorial literario*, que la reseña ampliamente. En noviembre de 1788, este último vuelve a referenciarla.⁴⁷ El 24 de enero de 1800, la publicita el *Diario de Madrid*. Es esta una fecha significativa. En la temporada cómica que se inicia entrará en funcionamiento la Junta de Reforma de Teatros, que contemplaba la contratación de un maestro de declamación para los cómicos de los teatros madrileños y los futuros actores⁴⁸.

Las clases abiertas por la Junta pretendían corregir los defectos de los cómicos españoles denunciados en proyectos y opúsculos, y de los que dejó testimonio el intelectual Wilhelm von Humboldt en su paso por Madrid a finales de 1799. Entre octubre de 1799 y abril de 1800 permaneció en España, cuyos recuerdos plasmó en su *Diario de viaje a España 1799-1800*. Humboldt asiste con asiduidad a los teatros y frecuenta a políticos e intelectuales destacados, entre ellos a quienes gestionaban la Junta. Recoge las impresiones que le suscitan las reuniones con, por ejemplo, Clavijo, Cienfuegos, Pellicer, Quintana, Iriarte, Andrés Navarro o Moratín.

Con este último se reúne al menos en dos ocasiones. Podemos datarlas aproximadamente siguiendo las recensiones a las funciones de teatro a las que asiste. Una primera visita se produce en la segunda quincena de noviembre, entre el 12 y el 23, días en los que acude al Teatro de la Cruz para ver *La moscovita sensible*, de Comella y *Mudanzas de fortuna y finezas del amor*, de Cristóbal de Monroy. Humboldt cierra así su entrada «Con Moratín»:

⁴⁶ Joseph de RESMA, «Prólogo del traductor», en F. RICCIBONI, *El arte del teatro*, págs. 1-XVIII; págs. XIII-XIV.

⁴⁷ Da esta noticia Inmaculada URZAINQUI, «Una comedia neoclásica de figurón: *La pupila madrileña* de Merás Queipo de Llano», en Guillermo Carnero, Ignacio Javier López y Enrique Rubio Cremades (coords.), *Ideas en sus paisajes: homenaje al profesor Russell P. Sebold*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, págs. 401-417.

⁴⁸ También en 1800 se publican las memorias de Hipólita CLAIRÓN, *Reflexiones sobre el arte de la declamación*, trad. de J. D. M., Madrid, Gerónimo Ortega.

Le dije que se comenta que va a ser nombrado director de una escuela de declamación para el teatro, a lo que me contestó que nunca aceptaría el puesto, pues no cabe esperar una mejora al respecto antes de que tenga lugar la reforma de las escuelas y las universidades, de las que se ha expulsado el gusto y la filosofía⁴⁹.

Vuelve a conversar con él en fecha muy próxima —con probabilidad no más tarde del 28 de noviembre— sobre la traducción de *Hamlet*. A principios de diciembre mantiene una de sus varias reuniones con Cienfuegos. Entre los temas de conversación aparecen Santos Díez González y la marcha de un cómico — muy probablemente Máiquez— a París:

[...] se ha adoptado como manual de poética un libro del profesor D. Santos Díez González que debe ser muy malo. Precisamente éste y otro se han puesto a disposición de la censura del teatro. También ha sido nombrado revisor para la nueva reforma que se intenta con el teatro y para la que se ha fijado una comisión de un corregidor, un revisor y un director. Moratín debe de haber rechazado ese último puesto. Un actor ha sido enviado a París para aprender. Como me aseguró Cienfuegos, la mayor desgracia del teatro es que sea el populacho quien mande⁵⁰.

Humboldt anota curiosidades sobre la actuación de los cómicos, que le resulta, con carácter general, pobre y defectuosa. Ninguna de las hermanas Luna, a quienes critica su afectada declamación afrancesada, son de su agrado. De Andrea Luna, protagonista de la comedia heroica *Demetrio*, programada en el Teatro del Príncipe entre el 12 y el 18 de noviembre, dice:

La primera actriz (Andrea Luna), hermana de otra que debe ser muy buena, era afectada, grotesca y desagradable. La manera de la representación y la declamación quieren ser francesas. La declamación es cantarina en extremo. Cuando a un *substantivum* le sigue un *adjetivum*, los separan con una larga pausa, así por ejemplo los *corazones - humanos*. La vestimenta resulta suficientemente suntuosa pero sin gusto. La actriz, en vez de aparecer con los brazos desnudos, aparecía con mangas bordadas de lana que le llegaban hasta las muñecas. [...] En otro teatro, el de la Cruz me dicen que está actuando la hermana de esta actriz, mucho mejor y

⁴⁹ Wilhelm von HUMBOLDT, *Diario de viaje a España 1799-1800*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 98. Sobre el papel de Moratín en la reforma teatral ver Pablo CABAÑAS, «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo», *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), págs. 63-102.

⁵⁰ HUMBOLDT, *Diario de viaje*, pág. 124.

de nombre Ritaluna, y un extraordinario gracioso, de nombre Querol. Al parecer el galán es muy malo, según dicen⁵¹.

No obstante las advertencias sobre el buen hacer de Rita Luna, su interpretación en *La moscovita sensible*, de Comella, vista antes del 19 de noviembre, le merece esta valoración: «Es mejor que su hermana, pero también muy rígida y sin naturalidad, siempre con un tono de predicador prestado»⁵². En los siguientes días, asiste a *Mudanzas de fortuna y finezas del amor*, de Cristóbal de Monroy; *Por su Rey y por su dama o Las máscaras de Amiéns*, de Bances Candamo y al sainete *La gitana y el amor*, todas en el Teatro de la Cruz. Alaba a Lorenza Correa, protagonista del sainete; en particular, su trabajo vocal y la expresividad de los ojos⁵³. Esta apreciación positiva y en general los parabienes que dedica a los graciosos parecen una excepción, que se asocia a la manera nacional de interpretar. Tras la representación de *La dama sutil*, adaptación de Comella de *La Gageure imprévue*, de Sedaine, vista en el Príncipe, vuelve a arremeter contra el elenco, formado por Andrea Luna, Juan Carretero, Vicente García, Antonio Baca, Josefa Luna, Vicenta Laporta, Agustín Roldán y Manuel Hernando⁵⁴:

Los actores no hablan como se habla normalmente en la calle y parece como si el tono social les fuera corriente. Especialmente las actrices despachan sus papeles (sin ningún *pathos*) en voz tan alta, tan pedante y enfáticamente que parece que están declamando sentencias morales, de donde resulta un tono de prédica. Es como si sobre sus humores y placeres siempre planeara la regla y ellas solo se limitaran a expresarla. También falta dignidad en la actitud del cuerpo⁵⁵.

Samaniego criticó esta manera enfática de interpretar y, en cierta medida, mecánica, dentro de su «Plan para reformar el teatro», publicado en *El Censor* en 1786. A propósito de la acción señalaba que: «No parece sino que pretenden que se estudie este punto en Quintiliano, como si nuestros cómicos tuvieran

⁵¹ HUMBOLDT, *Diario de viaje*, pág. 91.

⁵² HUMBOLDT, *Diario de viaje*, pág. 93.

⁵³ HUMBOLDT, *Diario de viaje*, págs. 112-113.

⁵⁴ Luciano Francisco COMELLA, *La dama sutil*, comedia en dos actos, Madrid, Imprenta de D. Fermín Tadeo Villalpindo, 1799. Puede consultarse un ejemplar con indicaciones de uno de los apuntes que procede de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla en <https://archive.org/details/A25020517>.

⁵⁵ HUMBOLDT, *Diario de viaje*, pág. 109. En los primeros días de diciembre acude al mismo teatro para ver *El mejor alcalde el Rey*, bien de Lope de Vega o de Martínez de Meneses. Los datos de la cartelera en René ANDIOC y Mirelle COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 tt., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, págs. 474, 477, 618, 686, 775, 783-784 y 817.

que hablar en estrados o predicar sobre algún púlpito»⁵⁶. Criticaba, además, la inadecuación gestual de los actores.

Uno de los puntos que incluía la *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid*, proyecto de reforma de Díez González que sustentó las políticas de la Junta de Reforma, constituida a finales de 1799, era la selección de un maestro de Declamación para instruir a los actores, entre otras cuestiones, en la expresividad del semblante⁵⁷. El *Diario de Madrid* del 15 de enero de 1800 publicaba el ejercicio de oposición que seleccionaría al futuro maestro. Siguiendo lo prescrito en el plan de Díez González se valoraría:

[...] la disposición de su persona, la facilidad, gracia y decoro de sus ademanes, la aptitud de su semblante para expresar los varios afectos del ánimo que debe fingir, la calidad de su voz, sus inflexiones, y alteraciones, su pronunciación clara, exacta y libre de todo vicio natural o adquirido ⁵⁸.

La oposición se prolongaría durante tres días. Los candidatos demostrarían sus habilidades en diferentes ejercicios a partir de escenas de una tragedia y dos comedias: interpretación del protagonista de una escena de cada uno de los textos; interpretación de tres monólogos y, finalmente, la de un personaje que no tuviera diálogo para valorar el manejo expresivo en la escucha:

[...] ejecutarán tres escenas sacadas de la Tragedia y las dos Comedias, las cuales deban excitar interés y afectos en uno de los personajes de ellas, que escucha y no habla. Este papel le desempeñará el Opositor; para manifestar su inteligencia en la gesticulación y movimientos, que constituyen la acción muda⁵⁹.

Para auxiliarle en sus clases, que, como el resto de las políticas de la Junta, apenas de prolongaron un par de temporadas cómicas⁶⁰, se publicó el *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*. Es un

⁵⁶ Cosme DAMIÁN [Félix María de Samaniego], «Plan para reformar el teatro», en *El Censor*, ed. de Francisco Uzcanga, Madrid, Crítica, págs. 224-249; pág. 239.

⁵⁷ C. E. KANY, «Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799», *Rev. de la Biblioteca, Archivo y Museo* VI, 23 (1929), págs. 245-284; pág. 281.

⁵⁸ Cito por el edicto original rubricado el 13 de enero de 1800 por el Corregidor, Juan de Morales, y el secretario de la Junta, Francisco Rodríguez Ledesma, custodiado en Archivo de la Villa de Madrid, AVM, Secretaría, 1-94-77. El expediente incluye ejemplar del *Diario de Madrid* del 15 de enero.

⁵⁹ AVM, Secretaría, 1-94-77.

⁶⁰ Las vicisitudes de esta oposición, la selección de los otros maestros que cubrieron la enseñanza de esgrima, música y baile, los alumnos que solicitaron acudir a las clases y la operatividad de la Junta están documentados en Guadalupe SORIA TOMÁS, «La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)», *Acotaciones*, 23 (2009), págs. 9-32.

compendio del secretario Francisco Rodríguez Ledesma, que firma bajo el anagrama de Zeglirscosac, confeccionado a partir de la *Conférence sur l'expression générale et particulière*, del pintor Lebrun (1668) y de la traducción francesa de *Ideen zu einer Mimik*, de Engel (1785-1786). Esta publicación suponía, en la práctica, la aplicación tanto de la patognómica como de la pantomima al trabajo actoral. El tratado describía las causas de las distintas pasiones, cómo afectaban en el semblante del actor, en la actitud corporal y en el accionado del cuerpo entero. Pretendía operar, además, de modelo de verisimilitud para el vestuario, como se desprende del tratamiento de las láminas que incorpora, derivadas de los trabajos de Engel.

Las primeras páginas del *Ensayo* recogen la labor del maestro de declamación e incluyen un discurso de Lessing sobre la liberalidad del arte del actor. Su ejercicio consistía en «una buena declamación de los papeles, con todos los matices y con toda la acción y juego mudo que exigen las situaciones, y la expresión propia de cada pasión»⁶¹. La perfección no se alcanzaba por lo aprendido por rutina y memoria, sino gracias al ingenio. El actor necesitaba:

[...] bastante inteligencia para dominar con facilidad los más finos coloridos de los caracteres de cuya representación será encargado.

Su obligación es de hacer lo que no siente, y lo que aprendió maquinalmente de memoria. ¿El juicio y el ingenio no tendrán que facilitarle los medios? Con razón se estima como una prueba de ingenio cuando el Poeta tiene el arte de revestirse de una pasión y de pintarla con variedad sin sentirla [...]. ¿Por qué, pues, no se ha de hacer la misma justicia al Actor, cuando hace lo mismo en el Teatro?⁶²

Tanto el contenido del discurso preliminar como gran parte del cuerpo principal del tratado, aquel derivado de las teorías pantomímicas de Engel, habían circulado con anterioridad. Aparecieron, junto con otros textos relativos al saber del actor, en *El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* entre los meses de agosto de 1789 y de 1790⁶³.

⁶¹ Fermín Eduardo ZEGLIRSCOSAC [Francisco Rodríguez Ledesma], «Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral», ed. de Doménech, Soria Tomás y Conte, en *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos, págs. 67-152; pág. 72.

⁶² ZEGLIRSCOSAC, «Ensayo sobre el origen», págs. 72-73.

⁶³ Para la relación de dependencia entre las distintas fuentes; la influencia, entre otros, de Descartes y Cureau de La Chambre, puede consultarse la introducción a esta edición del «Ensayo sobre el origen», págs. 15-64.

Para la expresión de las pasiones, resolución de las pantomimas, la adecuación de acción y gesto, los tratadistas recurrían, como hemos visto, a la expresividad del rostro y singularmente de los ojos, lugar común de raíz clásica. No obstante, del mismo modo que desde la ejecución vocal se buscaba deslindarse del referente tradicional, la teoría de los afectos evolucionó hacia la concreción de un lenguaje mímico propio. En el estadio que nos encontramos, y hasta que se aplique la patognómica ya en el cambio de siglo, con el libro de Rodríguez Ledesma, se discutió la conveniencia de la concreción de su número —era imposible abarcar y teorizar sobre una paleta infinita— y se prescribieron reglas para su representación. Ambas cuestiones, el número y la codificación no dejaban de ser, en cierta medida, arbitrarios. En cualquier caso, el código resultante sería reconocible por el actor y el espectador.

La articulación de la teoría de las emociones partía de la base, de herencia también clásica, de que existía una relación entre el estado anímico y su expresión corporal, de que cada pasión tenía una forma particular de manifestarse. Así se describe en el primer texto que se conserva íntegro sobre la materia, *Fisiognomía*, tratado peripatético del siglo IV a. C. Su autor contempla también la relación causa-efecto inversa, pues «el cambio de la forma del cuerpo conlleva la transformación del estado anímico»⁶⁴. Para Lessing, partidario del actor que trabaja desde la imitación mecánica, el aprendizaje de los signos externos de los sentimientos era el medio del que este disponía para desempeñar su papel:

Si se ha pasado el tiempo suficiente sin hacer más que imitar, habrá acabado por reunir un montón de pequeñas reglas a partir de las cuales empezará él mismo a actuar y a través de cuya observación (de acuerdo con la ley que dice que las modificaciones del alma, al provocar ciertas transformaciones del cuerpo, vuelven a ser potenciadas precisamente por dichas transformaciones físicas) logra alcanzar una especie de sentimiento, un sentimiento que, sin duda, no puede tener la duración ni el fuego del que se origina en el fondo del alma, pero que, en el momento de la representación, tiene la energía suficiente para producir alguna de las transformaciones involuntarias del cuerpo, de cuya simple existencia nos parece poder deducir con toda seguridad una conmoción interior⁶⁵.

⁶⁴ PSEUDO ARISTÓTELES, *Fisiognomía*, trad. de Teresa Martínez Campos y Carmen Calvo Delcán, Madrid, Gredos, 1999, págs. 39-77, pág. 55.

⁶⁵ G. E. LESSING, *Dramaturgia de Hamburgo*, trad. de Feliu Formosa, 1993, Madrid, ADE, pág. 89. El texto es fruto de sus reflexiones como dramaturgo del Teatro Nacional de Hamburgo escritas entre 1767 y 1769.

Aaron Hill, poeta y crítico teatral, desarrolló a través del ejercicio de la imaginación plástica, heredada de Quintiliano, un lenguaje expresivo centrado en seis pasiones dramáticas o teatrales: *joy, sorrow, fear, scorn, anger* y *amazement* —alegría, tristeza, temor, desdén, cólera y admiración—. Su sistema, que publicó en el periódico *The Prompter* en junio de 1735, se amplía a diez pasiones —*joy, grief, fear, anger, pity, scorn, hatred, jealousy, wonder* y *love*— en su *Essay on the Art of Acting*, editado póstumamente en 1753⁶⁶. La teoría de Hill aparece parcialmente en español bajo el título «Sobre las pasiones del teatro», en 1767, en el periódico *El bufón de la corte*, de Francisco Mariano Nipho⁶⁷. Nipho recoge la relación inicial de las seis pasiones y explica el método por el cual el actor debe revestirse de la emoción para trasladarla al público, la imaginación plástica:

El único filis, o delicada industria para exprimir una pasión por respectos o relaciones es conocerla primero muy bien con el auxilio de una imaginación fuerte y viva. Si alguno, por ejemplo, se ocupa poderosamente de una idea triste, experimenta en breves momentos que sus ojos contraen o adquieren una cierta obscuridad que es propia de la melancolía; siente que sus músculos se laxan y aflojan insensiblemente hasta aquel estado que llamamos languidez; todos los órganos del cuerpo se desbandan también, y por efecto, como simpático, se halla la persona en una situación casi inanimada que se aproxima mucho a la laxitud. En esta disposición, que se puede mirar como puramente pasiva, aunque el representante de esta pasión se esfuerce y hable con soberbia y orgullo, advierte en su propio accidental decaimiento que es una empresa imposible querer sacudir el yugo de la melancolía que le oprime⁶⁸.

La actividad de Nipho dentro del reformismo teatral del XVIII fue muy significativa. A él le debemos uno de los primeros planes de reforma de teatros, de 1769, que, como muchos otros de la época, no llegó a ponerse en marcha. La formación de los cómicos, a través de un seminario de instrucción para jóvenes,

⁶⁶ Aaron HILL y William POPPLE, *The Prompter. A theatrical paper (1734-1736)*, ed. W.W. Appleton y K. A. Burnim, Nueva York, Benjamin Bloom, 1966, págs. 80-87 y 125-129; Aaron HILL, «An Essay on the Art of Acting», *The Works of the late Aaron Hill*, vol. 4, Londres, 1753, págs. 355-414. Un texto anterior, de 1746, *The Art of Acting*, supondría un estadio intermedio en el que A. Hill matiza su propuesta de imaginación plástica y preconiza una teoría de recreación externa de las emociones que presenta rasgos comunes a la de Lessing. Ver MARIE, *Inventer l'acteur*, págs. 246-262.

⁶⁷ Es probable, como indica Álvarez Barrientos, que Nipho traduzca a partir de una versión francesa. Ver *El actor borbónico*, pág. 311.

⁶⁸ Francisco Mariano NIPHO, *Escritos sobre teatro*, ed. de M^a Dolores Royo Latorre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses / Ayuntamiento de Alcañiz / Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1996, pág. 275.

ocupa una parte sustancial⁶⁹. Desde las páginas de *Diario extranjero*, editado en 1763, nos da a conocer un fragmento de *De la reformation du Théâtre*, original de Luigi Riccoboni, de 1747, e inaugura el género literario de la crítica teatral. En sus desiguales recensiones, señala virtudes, pero también denuncia faltas y carencias de los actores españoles, entre ellas la poca pericia en la representación pasional. En la crítica a *Sacrificar el afecto*, representada por la compañía de María Hidalgo en el Coliseo del Príncipe en el mes de abril, sentencia:

Yo siempre he creído que en los teatros de España jamás se han sabido cuántas y cuáles son las pasiones que han de manifestarse en el teatro; pero de modo voy reduciendo a certeza lo que se me podría contradecir como conjetura, que ya podré algún día decir que no se sabe porque no se quiere mentir con destreza el genio, nobleza y otros requisitos de los personajes. Bastará, para saber el representante su obligación, leer en nuestros mismos poetas el carácter que da a conocer las personas⁷⁰.

Sobre los afectos versa el segundo *Desengaño de los engaños en que viven los que ven y ejecutan las comedias* del poeta Antonio Rezano Imperial. En el primero, se detiene en las conveniencias teatrales y en la necesaria naturalidad: «todos los afectos, acciones y, demás que pondré, y tiene la Comedia, han de ser con la mayor similitud de lo humano»⁷¹. Trata de la presencia de los actores que interpretan a los galanes e insiste en el abandono de la afectación. Se pretende moderación, búsqueda de la naturalidad, la adecuación de los movimientos de manos, cabeza y resto del cuerpo con el carácter concreto que representa. El tratado no está exento del resabio clásico, sobre todo en la parte II, destinada a la postura y distribución de los actores en el espacio escénico, donde señala la disposición ajustada al orden jerárquico de escala social. Se censura la obstaculización de la visión del público, se prescriben movimientos de entradas y salidas que, a pesar de la apelación a lo natural, no dejan de responder a una convención heredada. El galán se colocará siempre de perfil (para no embarazar vista ni oído del espectador). Prescripciones que recalcan una concepción estática, como ha señalado Álvarez Barrientos⁷².

⁶⁹ Francisco Mariano NIPHO, *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España*, ed. Christiane Domergue, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994, págs. 133-sigs.

⁷⁰ NIPHO, *Escritos sobre teatro*, pág. 80.

⁷¹ Antonio REZANO IMPERIAL, *Desengaño de los engaños, en que viven los que ven y ejecutan las comedias. Tratado sobre la cómica, parte principal en la representación*, Madrid, Imprenta de Pantaleón, 1768, pág. 10.

⁷² Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Problemas de método: la naturalidad y el actor en la España del siglo XVIII», *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 25 (1996), págs. 5-21, pág. 15. Ha estudiado ambos tratados, que considera originales, también en *El actor borbónico, passim*.

El segundo, como decíamos, está destinado a los afectos, acciones, carácter y arreglo de la voz. Rezano Imperial lo dedicó al actor José García Hugalde, quien respondió con una carta, a propósito de las cadencias, recogida en el opúsculo. El punto cuarto se detiene en los afectos, seis como en el caso de Hill —en realidad caracteres: amoroso, tímido, furioso, cruel, celoso y vengativo—, que el actor, con un particular estudio, naturaleza y propiedad, debe imitar, no necesariamente sentir: «para hacerlas tan atractivas, que se dude en los Oyentes, si son verdaderas del alma o si son del Papel producidas»⁷³. El apartado se cierra con unas observaciones sobre la capacidad del fingimiento, ejercicio doble en el caso del actor que finge unos sentimientos a partir de una materia que también es ficción (el papel).

En el segundo *Desengaño*, el autor prometía continuar la serie para centrarse en los lances, manejo de armas, caídas, el personaje del gracioso y la parte de la cómica muda. No he localizado estas series, pero Rezano Imperial volvió a tratar de los actores en el «Discurso preliminar» a su comedia *La desgraciada hermosura o Doña Inés de Castro*, editada en 1792, suerte de respuesta al *Discurso* de Urquijo al que me he referido antes. En lo tocante a los cómicos, para que la reforma fuera efectiva, era necesario realizar los repartos no en función de la jerarquía dentro de la agrupación sino ajustándose al papel más adecuado:

Si el papel de galán es activo, cruel, soberbio y el que tiene esta parte es blando, y de carácter distinto al que pide la obra, ¿cómo la podrá desempeñar? Y así igualmente en lo demás. Toda representación se escribe para demostrar los sentimientos y pasiones humanas, si el que las ha de hacer no tiene todo el espíritu y comprensión que el papel pide, ¿logrará el Ingenio la mayor complacencia del auditorio? Es infalible que no. El poeta escribe y solo hace la mitad si el actor no da la fuerza que necesita a la parte que hace, decae, y decayendo pierde el mérito, luego es un abuso dañosísimo, y contrario en todas sus partes, al realce de cualquier drama bien escrito⁷⁴.

La publicación de estos *papeles* coincide con las mejoras teatrales impulsadas por el Conde de Aranda. Fue este quien obligó al joven Antonio Rezano, contratado como primer galán en Sevilla, a regresar a Madrid, parece que por

⁷³ Antonio REZANO IMPERIAL, *Desengaño de los engaños, en que viven los que ven y ejecutan las comedias. Tratado sobre la cómica, parte principal de la representación. Segundo papel, que trata de los afectos, acciones, carácter, y arreglo de la voz*, s. l., s. n., [1768], págs. 3-4.

⁷⁴ Antonio REZANO IMPERIAL, «Discurso preliminar a esta tragedia-comedia», *La desgraciada hermosura o Doña Inés de Castro*, Madrid, Oficina de Ramón Ruiz, 1792, págs. 3-8; pág. 8.

haber marchado sin autorización paterna⁷⁵. Quizás ahí hubiera conocido la labor de Louis de Azema y Reynaud, maestro de declamación que se encargó de la escuela de actores abierta en Sevilla, en 1768, a instancias de Pablo de Olavide. Reynaud pasaría a formar a los actores de los Reales Sitios antes de hacer lo propio con los de los coliseos de Madrid. En las «Instrucciones para el Director de los teatros de Madrid», firmadas en abril de 1771 por el Corregidor, se recoge su tarea, que incluía distribuir los papeles según la mejor adecuación entre los actores, así como atender a otros aspectos que Rezano Imperial detallaba en los *Desengaños*. Debía ensayarles a «ejecutar con exactitud las salidas, y posiciones que deben observar, para que así en ellas como en el tono que corresponde a cada paso, y carácter, y la acción natural precisa que le acompañe; pueda el Director advertir lo conveniente, y corregir los defectos que notare»⁷⁶. El magisterio de Reynaud no fue bien recibido por parte de los cómicos madrileños. Regresó a Francia tras un pleito incoado contra su persona. De la documentación del proceso puede desprenderse la tensión entre la escuela francesa de declamación que buscaba implantarse y el modo tradicional que tenían los actores de ejercer su oficio⁷⁷.

La presencia de los modelos interpretativos en la tratadística posterior

Cabría preguntarse por la operatividad de estos tratados y su acogida por parte de los cómicos. La iconografía del periodo, ciertamente escasa al menos para la escena española, en la que un actor recrea un fragmento de una interpretación célebre, permite aventurar su empleo⁷⁸. Por otra parte, el desarrollo del sistema de la transmisión de las pasiones vendría a responder al elocuente catálogo de patemas que localizamos en las comedias lacrimosas. Sirvan como ejemplo ilustrativo varios de los que en *El delincuente honrado*, comedia sentimental de Jovellanos, de 1773, remiten a las señas externas de la melancolía; señas que recogen los tratados: así lo hacen las réplicas de Anselmo a Torcuato en el acto I, 3: «Pero, Torcuato, tú estás triste... Tus ojos... Vaya, ¿apostemos a que has llorado?» o un poco más adelante: «Tus ojos están hinchados, tu semblante triste, y de algunos días a esta parte noto que has perdido tu natural

⁷⁵ ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor borbónico*, pág. 240.

⁷⁶ Cito por el documento original custodiado en AVM, Corregimiento, 1-185-8. Puede consultarse también en ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor borbónico*, págs. 252-253.

⁷⁷ Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *El Conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, IberCaja, 1998, págs. 58-74.

⁷⁸ SORIA TOMÁS, «*El actor grecolatino*», pág. 33.

alegría»⁷⁹. En el acto II, 6; réplicas de Laura a Torcuato, quien «levanta los ojos y suspira»: «¡Qué afligido está! No me atrevo a preguntarle...Pero es preciso salir de tantas dudas. (*Con serenidad*). Torcuato este viaje que vas a hacer te tiene muy inquieto: yo lo conozco en tu semblante, y no sé cómo una ausencia de tan pocos días, y que, por otra parte, es voluntaria, te pueda costar tanto desasosiego»⁸⁰. Los ejemplos podrían multiplicarse.

Los postulados que difundían los tratados del XVIII pueden rastrearse en otros títulos que, en el XIX, proliferan a instancias de la apertura del Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina (1830-1831), llamado a ser el centro oficial de formación de los futuros cómicos. El primer manual aprobado por la institución, *Tratado de declamación o arte dramático*, de V. J. Bastús y Carrera, se sirve tanto de las teorías patognómicas ya recogidas en Zeglirscosac como de *El arte del teatro* de F. Riccoboni⁸¹. El que le sustituirá a partir de 1857, obra del actor Julián Romea, rechaza, no obstante, la sistematización de la teoría de las pasiones, y es partidario de la vía de la sensibilidad. Compuesto en forma dialogada, el aspirante a actor comenta: «Hay quien pretende que el actor no debe sentir lo que expresa, sino que debe fingir lo que siente». El actor-maestro responde:

Sólo puede tener semejante opinión o el que nunca ha sido actor o aquel a quien le falten condiciones esenciales para serlo. Si el sentimiento y la pasión han de fingirse ¿para qué necesita el actor la exquisita sensibilidad y el gran corazón que de él se reclaman, cuando para fingir bien puede bastarle la facilidad de copiar los signos exteriores con que el sentimiento y la pasión suelen demostrarse?⁸²

En conclusión, tal y como hemos visto en las páginas anteriores, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII se consolida la teorización en torno al ejercicio del actor. A través de la prensa, opúsculos, panfletos, memorias y, en especial, tratados o manuales de declamación, se reflexiona sobre el medio por el que conseguiría la ilusión escénica, la sensación o efecto de realidad. Estos textos recurrían a diversos saberes: la filosofía, la retórica clásica, la pintura,

⁷⁹ Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *El delincuente honrado*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, pág. 110.

⁸⁰ JOVELLANOS, *El delincuente honrado*, pág. 124.

⁸¹ Véase SORIA TOMÁS y PÉREZ-RASILLA, «Los tratados de declamación y la formación académica del actor en España», págs. 49-90.

⁸² Julián ROMEA, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid; Los héroes en el teatro*; ed. de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Fundamentos, 2009, pág. 163. Bretón de los Herreros también censuró la imitación de los gestos y actitudes en sus *Progresos y estado actual del arte de la declamación*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1852, pág. 59.

así como a pseudociencias. Era el caso de la fisiognómica que, emparentada desde antiguo con varios de estos saberes, venían a explicar, a través de la catalogación de las pasiones distintos procedimientos para representar al personaje escénico. El análisis de los distintos tratados muestra las dificultades, incoherencias o contradicciones en la búsqueda para la configuración de un lenguaje artístico propio. Así, resulta complejo delimitar conceptos como sentimiento, sensibilidad, imitación o naturalidad; conceptos, en ocasiones, arbitrarios, pues su significado varía según los distintos momentos históricos. *La paradoja sobre el comediante*, de Diderot viene a sintetizarlos, si bien los textos que la justifican: *Le comédien*, de Saint-Albine o *L'art du théâtre*, de F. Riccoboni, alcanzaron una mayor difusión en el periodo de referencia analizado.

El estudio y asunción de las prescripciones de los tratados elevaban la praxis escénica a arte liberal, accesible desde el intelecto y no únicamente desde la repetición de la rutina mecánica. Se dignificaba así al intérprete, que desde el teatro proyectaba el modelo burgués de comportamiento, al que responde el nuevo género de la comedia lacrimosa. Los patemas que abundan en este género permiten aventurar, junto a la representación iconográfica que se conserva de los actores, el conocimiento o manejo de los manuales. En este sentido, es muy relevante la responsabilidad de los actores en su elaboración: los Riccoboni, Garrick, más tarde Romea, en España. Francia, como hemos demostrado con los ejemplos aportados, funciona como modelo a imitar, si bien las referencias cruzadas e interdependencias entre teóricos es común a todo el teatro europeo. Para el caso español, comprobamos que la incorporación del discurso teórico acompaña a distintos proyectos, planes y a la apertura de clases para la mejora escénica: primero eventualmente, caso de la Junta de Reforma de Teatros y la publicación del texto de Zeglirscosac (Francisco Rodríguez Ledesma). Más adelante, con la fundación del Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, los manuales se institucionalizan. De nuevo, su contenido se ajustará a la evolución de la escritura y a las distintas escuelas interpretativas. Esto explica que Romea, por ejemplo, rechace la catalogación pasional por alejar al actor de la verdad; de una nueva concepción de la verdad escénica.