

Risa e 'ilusión' escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII

Joaquín Álvarez Barrientos
C.S.I.C. (Madrid)

La risa antigua de los cómicos tradicionales y la 'ilusión'

Sabemos que no es fácil hacer reír en escena, los actores de antes y los de ahora no dejan de repetirlo. Por eso, cuando alguno de ellos encuentra la forma, la fórmula para conseguir la risa del espectador (o sus lágrimas), se aferra a ella y la repite mientras encuentra eco entre el auditorio. Un testimonio dieciochesco de esta actitud es determinada forma de actuación que se conocía en el mundo teatral con el nombre de "primores"; esta manera, que se encuadra entre las "tradiciones" de la llamada declamación histriónica con que se representaba el teatro antiguo español, consistía en manotear mucho y en remedar con el cuerpo y el gesto exagerado los movimientos de algún animal o los enfrentamientos más violentos que, al mismo tiempo, se recitaban. Los primores del histrión gustaban mucho al público y le hacían reír:

¿Quién no se reirá de ver ejecutar con las manos, y aun con los pies el paso y trote de un caballo; con los quiebrros del cuerpo y esfuerzo de brazos, la lucha del negro más prodigioso con la serpiente? No ha mucho tiempo que nuestros cómicos se juzgaban haber llegado a la perfección de su arte si en una relación imitaban con el mayor escrúpulo estas titererías; no es mucho que esperasen un grande aplauso de palmadas del vulgo, si este juzgaba que semejantes gestos eran primores (*Memorial Literario*, nov. 1784, pp. 103-104).

Un año después, en diciembre de 1785, el mismo periódico insistía en la “fuerza de brazos y quiebra de cuerpo, que ellos [los actores] llaman primores” y que el público paga con llamarada de aplausos (p. 528).

Hay más testimonios acerca de los primores y de otras formas de interpretar, avaladas por la tradición, que producían risa en el espectador. Con esas maneras nos encontramos ante una forma del ridículo empleado para producir un efecto de risa directa, fácil (en el sentido de simple y poco elaborada, conseguida mediante la gestualidad desbordada, no paródica o insinuada, ni mediante la palabra u otras formas del humor). Por la gestualidad y su tradición, una risa cercana a la del loco.

Otro modo muy eficaz de hacer reír al espectador era y es el que se vale de la burla de modelos interpretativos. Esta manera es más elaborada, por cuanto necesita de un referente conocido por todos los que participan en el acto comunicativo de la representación, a la vez que es necesaria una común forma (negativa) de entender esa manera de la que se hace mofa. Las tres formas de interpretación que convivieron a lo largo del siglo XVIII fueron la que podemos llamar histriónica, efectista o tradicional; la naturalista, con ribetes de patetismo, centrada en el teatro sentimental y burgués, y la declamación a la francesa de las tragedias¹. Por lo que se refiere a las parodias de modelos interpretativos, el caso más conocido de burla es el de la declamación a la francesa, que

vino a ser ridiculizada en nuestros teatros en varios sainetes, y particularmente en la tragedia burlesca el *Manolo* [...]. Y con razón, ¿quién había de persuadirse a que los actores españoles se sujetaran a hipar y llorar en francés?

La naturaleza es una misma en todas partes, pero las voces, el lenguaje, el tono, las modificaciones del habla, son diversos según la diversidad de costumbres y naciones; la entereza, gravedad, majestad de las costumbres, afectos y lenguaje español, nada tiene[n] que ver con las expresiones, ademanes, gestos franceses. *Debe declamarse* a la española, y los afectos

¹ Manuel Bretón de los Herreros matiza esta clasificación, en “Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas” (5 de sept. de 1831), en *Obra dispersa: El Correo Literario y Mercantil*, eds. Juan M^a Díez Taboada y José Manuel Rozas, Logroño, Inst. de Estudios Riojanos, 1965, pp. 117-118. Puede verse también mi trabajo “Sobre la teoría del actor en Manuel Bretón de los Herreros”, en *Homenaje a Juan M^a Díez Taboada*, Madrid, C.S.I.C., 1999 (en prensa). Sobre la manera histriónica, Ivy L. McClelland, “The Eighteenth Century Conception of the Stage and Histrionic Technique”, en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, eds. Ada M. Coe, Jorge Guillén y otros, Wellesley Mass., Wellesley College, 1952, pp. 393-425.

trágicos deben imitar a la naturaleza según se acostumbra a expresar entre nosotros.

Es verdad que la expresión trágica debe tener su particular carácter [...] y no consiste en dar gritos hasta ponerse roncós, como observamos en algunas escenas trágicas de nuestras comedias (*Memorial Literario*, junio 1786, pp. 247-248. La cursiva es mía)².

Como se desprende del texto citado, tanto la declamación a la francesa, como su burla, hacían reír, pero, y esto es más interesante para trazar la historia de la declamación, una y otra eran distintas respuestas al problema, muy debatido entonces, de cómo había que interpretar, que entroncaba directamente con el debate sobre la existencia o no de una forma nacional de representación y con la idea de que el teatro debía reflejar el estado de las costumbres patrias³.

Estas formas de humor y risa son, desde la perspectiva de los que quieren reformar la escena, restos del pasado ideológico barroco, que el actor encarnaba (y se querían borrar de la realidad del espectador), producidos además por los defectos en la manera de estar los actores sobre el escenario y consecuencia de un aprendizaje basado en las “tradiciones”, en la repetición de un modelo mímico que, sin embargo, contaba con el aval del éxito popular. A esas maneras hay que añadir, como motivo de risa, cuanto deviene del deficiente estado material de la escena: la falta de medios adecuados para producir los efectos de escenotecnia, los errores y los olvidos⁴. Sobre

² Ignacio de Luzán indicaba que en París se combatía la declamación lenta y pausada de la tragedia, en favor de la naturalidad (*Memorias literarias de París*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1751, pp. 116-117). Contrariamente a lo que el *Memorial* puede hacer pensar, también existía la declamación gritona a la francesa, como indica Juan Bautista Arriaza en su epístola satírica titulada “Reflexiones de entre actos hechas en la tragedia de *Blanca o los venecianos*”, en Marqués de Valmar, *Poetas líricos del siglo XVIII*, B.A.E. LXVII, pp. 127-129. Puede verse al respecto, Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imp. Perales, 1902, pp. 144-145.

³ Sobre estos aspectos de la declamación, John Dowling, “Poetas y cómicos en la reforma del teatro español: casos concretos desde *Manolo y Hormesinda* a *El Muñuelo* y *La comedia nueva*”, en *Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Valera*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 127-133; 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), pp. 5-21; “El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación”, en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, ed. Evangelina Rodríguez, València, Acadèmia dels Nocturns/ Universitat de València, 1997, pp. 287-309; Javier Vellón Lahoz, “El ‘justo medio’ del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos”, en *Del oficio al mito*, cit., pp. 311-337.

⁴ Un compendio de las críticas y de la legislación sobre estos aspectos se encuentra en José Antonio Armona y Murga, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, eds. Emilio Palacios

los olvidos tenemos abundante documentación, que nos permite hablar del papel fundamental del apuntador como pilar de la representación y como elemento para la comicidad, pues destruía la posibilidad de “ilusión” escénica: parece que el gran público se veía obligado (y se había acostumbrado) a oír dos veces la pieza: una en boca del apuntador, otra en la del actor. Ya dejó constancia de ello Agustín de Montiano en 1753 y merece la pena reproducir sus palabras, no sólo por cuanto tiene que ver con la risa y el problema de la ilusión, sino también porque nos sitúa ante el dato importante de cuándo comienza a estar el apuntador en su concha (puesto que antes y aún durante bastante tiempo se encontraba entre bastidores, como los traspuntes):

El apuntador, según se valen comúnmente de su auxilio nuestros actores, no sólo choca y distrae al auditorio, precisándole a oír recitado *a dúo* el poema, sino que hace ver que es fingido cuanto escucha, pues no puede ser real ni parecer verdadero que en cosas graves y lastimosas hablen dos casi a un mismo tiempo una misma cosa.

En los dramas que vulgarmente se llaman de teatro, esto es, en las de mutaciones y tramoyas que se ejecutan con luz artificial, ya se ha introducido el ponerse el apuntador de espaldas a los oyentes y de cara a los actores en un escotillón pequeño abierto en la mediación extrema del tablado, que se disfraza con un respaldo o nicho, no muy sobresaliente, bastante a ocultarle a él. En esta situación se percibe menos porque no necesita de levantar tanto la voz⁵.

Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y M^a Carmen Sánchez García, Vitoria, Dip. Foral de Álava, 1988, con numerosos apéndices.

⁵ *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid, José de Orga, 1753, pp. 47 y 48. El *Diario extranjero* de abril de 1763, p. 41, insiste en la dependencia que los cómicos tenían del apuntador, como Jovellanos en su *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, que también lo relaciona con la pérdida del efecto de ilusión (ed. Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra, 1997, p. 207). Andrés Prieto, *Teoría del arte cómico, y elementos de oratoria y declamación*, ms. de 1835, redactado para ser libro de texto en la cátedra de declamación del Conservatorio de María Cristina, habla ya de “concha” del apuntador, pero también de que rompe la ilusión. Y da cuenta de un frecuente efecto psicológico: si no estaba el apuntador, por muy buena memoria que tuviera el representante, fallaba, resultando al revés, si tenía la seguridad de encontrarse el caracol dentro de la concha (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 2804, ff. 203v-204r).

Ya se ve que estas formas de hacer reír devienen del rompimiento de la ilusión escénica, de los considerados errores de los cómicos, de la teatralización de un sistema y de las malas condiciones de la representación. Los actores apenas ensayaban, confiaban en el apuntador y, por tanto, no memorizaban⁶, improvisaban sin guardar las formas necesarias para producir la ilusión escénica, ese efecto de embeleso que hiciera parecer real lo que sucedía sobre las tablas, esa “especie de encanto o enajenación que suspende por aquel rato los sentidos y las reflexiones y hace que lo fingido produzca efectos de verdadero”, olvidando su incredulidad el espectador⁷.

El efecto de ilusión escénica, básico en la preceptiva neoclasicista y en el ideario burgués que preconiza la teorización sobre el actor, era el objetivo de la representación clasicista desde todos los tiempos, pero nada tenía que ver, sin embargo, con la experiencia teatral de un sector mayoritario integrado por actores, autores y público, que buscaba en las tablas el efecto contrario: lo maravilloso y ajeno a la propia experiencia. Bajo la idea de ilusión escénica se pretende la identificación del actor con el espectador, y esto sólo podía suceder si se representaban los intereses cotidianos, lo que en realidad casi sólo podía darse en la comedia, puesto que en la tragedia y en las obras “de teatro” los personajes están fuera de la órbita del espectador: “para hacer creer al auditorio que es verdad lo que está oyendo [...] es indispensable que no represente cosas imposibles de suceder, pues de lo contrario se percibe el engaño”⁸. El objeto de las reformas era el logro de la ilusión y esa ilusión apuntaba a la representación de la nueva realidad.

Frente a la teoría de la 'ilusión' teatral algunas voces se alzaban comentando su inviabilidad. José Francisco Ortiz (del que se trata más adelante) y Pedro Estala no creían posible la consecución de ese efecto, no sólo por el estado en que se desarrollaba la representación, sino porque el fundamento de la reproducción artística es la imitación de la naturaleza, y esa imitación se lleva a cabo según convenciones que aceptan tanto los receptores de la obra como los creadores. El mismo argumento fue empleado por los que defendían la ilusión y por sus críticos. Para los unos, si se imita bien, se logra la ilusión; para los otros, no puede haber ilusión, porque se trata de imitación:

⁶ Ilustrativos de esta situación son los apéndices 7 y 8 de Armona, *op. cit.* Por su parte, Luzán, *op. cit.*, indica que los actores de la Comedia Francesa “muy rara vez necesitan del apuntador” (p. 115).

⁷ Ignacio de Luzán, dedicatoria de *La razón contra la moda*, Madrid, José de Orga, 1751, s.p.

⁸ Nicolás Fernández de Moratín, “Desengaño III al teatro español”, en *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, eds. David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Comunidad/Castalia, 1996, p. 181.

Han sido muy pocos —señala Estala— los que han conocido la naturaleza de las artes de imitación. No hay cosa más común en la mayor parte de los escritores que exigir de ellas, no la semejanza de la verdad, sino la verdad misma; a fuerza de analizar y de querer reducir las imitaciones a los originales, aniquilan las bellas artes. ¿Y qué ha resultado de este principio tan absurdo? De él ha nacido aquella voz insensata y quimérica de la *ilusión*: se pretende hallar ilusión en la pintura, ilusión en la escultura, y mil ilusiones en la dramática. ¿Pero cuándo las bellas artes han pretendido, ni pueden prometer causar esta ilusión? Ellas únicamente se reducen a hacer una convención tácita con el alma y con los sentidos que afectan, la cual consiste en pedir ciertas licencias mediante las cuales prometen ciertos placeres, que sin aquellos postulados concedidos serían imposibles⁹.

Esta actitud, que surge de su experiencia como público y no de consultar únicamente preceptistas —algo similar dirá Ortiz—, le lleva a comentar que cualquier espectador sensato sabe que ha acudido a un teatro a ver representar, que lo material del edificio y otros extremos le advierten de ello, como los lienzos que simulan lugares y los mismos actores, a los que conoce y escucha hablar en su propia lengua, cuando, sin embargo, representan papeles de extranjeros. Todas éstas son circunstancias “que destruyen la ilusión, que nadie puede padecerla [...]. Esto es una verdad de hecho” (p. 18).

Pero está claro que, de la misma forma que las condiciones materiales y la manera más extendida de declamar no propiciaban la ilusión escénica, sí hacían posible la risa, una risa “antigua” en el sentido de que respondía aún a los modos barrocos y era producida por unos medios heredados, que se ponían al día una y otra vez¹⁰. La risa es el resultado de la burla pero también puede ser empleada para autorizar los vicios y defectos que se han presentado en la comedia. La risa es opinión, puede ser

⁹ Pedro Estala, *Edipo tirano*, tragedia de Sófocles, traducida del griego por..., Madrid, Sancha, 1793, p. 16. Prieto, en la obra citada, llega también a esta conclusión: el teatro imita, no es verdad. La verdad rompe la ilusión, que sin embargo puede producirse mediante una buena imitación, que es una convención (f. 104). Lo mismo en Bretón de los Herreros.

¹⁰ Los actores aprovechaban precisamente esa situación familiar para producir un efecto cómico sobre el espectador si, como parece, “el público quiere más entretenerse que instruirse en el teatro” (Andrés Prieto, *op. cit.*, f. 77v). El autor repite algo que ya habían explicitado antes otros observadores de la escena. Sobre la ilusión escénica como proyecto, Juan Manuel Azpitarte Almagro, “La ‘ilusión’ escénica en el siglo XVIII”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 303 (1975), pp. 657-673.

subversiva, y de ahí su peligro, así como la necesidad de regularla. En el marco de la 'ilusión' escénica, la risa juega un papel importante a la hora de conseguir el objetivo didáctico de la comedia y la consolidación del nuevo modelo de sociedad que el teatro clasicista y la política ilustrada apadrinaban, por ello se teorizó la *nueva* risa del actor. Una risa y una sátira "como las pide el arte; los mismos defectos, que se intenta corregir, son los que producen la risa y dan motivo a la sátira", dirá Luzán en la dedicatoria de *La razón contra la moda*.

Teoría dramática coetánea sobre la risa. El nuevo actor

Frente a la producción de la carcajada como resultado del error, de la parodia o de la exageración, que suponía la continuidad de la visión Antiguo Régimen, las causas y métodos para hacer reír venían siendo objeto de reflexión y clasificación por parte de los teóricos de la escena, utilizando tanto los conocimientos antropológicos, como los anatómicos, fisiológicos y artísticos. Para gran parte del pensamiento ilustrado, la risa era una forma de expresión que pertenecía al estilo bajo, cuya utilidad estaba en la comedia y en la sátira como formas de crítica y educación; mientras que la risa del entremés reunía todas las características negativas de lo grosero y popular. El pensamiento ortodoxo separaba con claridad los asuntos que eran propios para ser tratados seriamente y los que eran competencia de la risa y, así, lo considerado importante no encontraba espacio en el territorio de la risa. Pero la realidad era otra.

En la reflexión sobre el teatro, el actor había ocupado siempre un lugar secundario. Su condición de elemento perjudicial para la sociedad y textos teóricos de sobra conocidos, como los de Cervantes, Lope o Pinciano, le perfilaron de forma concreta y le dotaron de cualidades y maneras que los cómicos fueron repitiendo y encarnando, generación tras generación. Sin embargo, al llegar a las décadas finales del siglo XVIII, y coincidiendo con cambios estéticos y filosóficos más amplios y generales que estaban abriendo la crisis que daría paso al Romanticismo, la reflexión sobre el actor pasa a ocupar un lugar señero y a él y a su labor se dedican trabajos específicos de gran ayuda para el estudioso. Ahí están los de López del Plano, los suscitados por la polémica de 1788, los de García Parra, García Suelto y otros. En estos trabajos la risa, como cualquier otra manifestación del ser humano, es considerada en sus dimensiones intelectual y práctica, tanto desde el arte como desde la anatomía, estudiando los medios que debía emplear el actor para mostrarla en el escenario y los que había de utilizar para que el público riera.

En esta perspectiva tiene interés señalar que el debate sobre el actor se asentó y orientó con el tratado de Le Brun y con entradas como "Comédien" (de Diderot), "Déclamation" (de Marmontel) y "Passions" (del caballero Jaucourt pero con muchos débitos de Le Brun) de la *Encyclopédie* (en la que se ofrecen unas

significativas láminas dibujadas por Le Brun que muestran cómo expresar las pasiones), además de con la *Paradoja* de Diderot. La gran idea del enciclopedista francés era que el comediante no debe sentir sino que debe ser un gran y frío observador de la realidad, capaz de asumir las expresiones y conocer los sentimientos y emociones que están detrás de aquéllas; debía emocionar pero no emocionarse él. Esta teorización de las pasiones y de la labor del actor impulsó muchos de los trabajos que de buena o mala manera quisieron ayudar al actor, categorizando pasiones, actitudes, modos, y ofreciendo unas determinadas maneras de visualizar las emociones. No erraremos si pensamos que se quería convertir el arte del cómico en ciencia, o producir una ciencia de ese arte al sistematizar los modos de representar¹¹.

Estos métodos de trabajo iban dirigidos a un nuevo tipo de actor, alejado de las coordenadas tradicionales, ni histrión ni improvisador, marcado por el estudio, por la observación y asimilación de las experiencias y por la frialdad que preconizó Diderot desde su *Paradoja*. Los tratados se presentan como una ayuda al cómico para dominar su expresividad, medirla y controlarla, y para ello, además de facilitarle los recursos técnicos, le ofrecen una imagen de la experiencia, que compartimentan de forma comprensible. Esa visión de la realidad, fragmentada, se explica con nuevos fundamentos de orden filosófico y social, mostrando una ordenación del conocimiento que responde cada vez más a planteamientos burgueses¹².

Para conocer la opinión teórica sobre la risa en la representación teatral, me centraré en tres de estas obras: *El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de ésta a la del púlpito y tribunales*, traducida del francés por D. José de Resma, Madrid, Ibarra, 1783¹³.

¹¹ Hay que señalar que la *Paradoja acerca del comediante* no se publicó hasta los años treinta del siglo XIX, para añadir a continuación que era un texto sobradamente difundido en forma de copias manuscritas. *Paradoxe sur le comédien*, eds. Georges Benrekassa y Stéphane Lojkine, París, Armand Colin, 1992.

¹² Un reflejo en el teatro de una ordenación de la sociedad de carácter monárquico no burgués se encuentra en 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, Pantaleón Aznar, 1768. Lo he comentado en “El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad”, *Revista de Literatura*, 100 (1988), pp. 445-466, y en “Problemas de método”, cit.

¹³ José de Resma es pseudónimo de Ignacio Meras y Queipo de Llano, y la obra que traduce es la del famoso actor Francesco Riccoboni. Luzán tradujo en las *Memorias literarias* el fragmento referido al movimiento de los brazos, pp. 119-122.

El teatro. Obra escrita en italiano por D. Francisco Milizia, y traducida al español por D.J.F.O., Madrid, Imp. Real, 1789¹⁴.

Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico, escrito por D. Fermín Eduardo Zeglirscosac y adornado con trece láminas que contienen cincuenta y dos figuras, las cuales demuestran los gestos y actitudes naturales de las principales pasiones que se describen, grabadas por el profesor D. Francisco de Paula Martí. Obra útil para los que siguen la profesión cómica, y para los que se apliquen al estudio de las Bellas Artes de la pintura, escultura y grabado. Madrid, Imp. Sancha, 1800¹⁵.

Aunque existen algunas diferencias entre unos tratadistas y otros, todos insisten en que tan importante como la representación misma es el trabajo previo de preparación y de conocimiento del hombre, y ahí es donde entra el valor renovado que se da a las pasiones y a su forma de expresarlas: sólo tratando a los hombres “se puede conocer del modo con que expresan sus pensamientos: es necesario para formarse en este género mucho estudio”¹⁶. Zeglirscosac, por ejemplo, revisa veinticuatro actitudes, que van desde la admiración a la rabia, pasando por el éxtasis, los celos, el dolor corporal, el deseo, temor, horror y por supuesto la risa. Si se detienen estos tratadistas en la importancia expresiva de la anatomía, de cejas, ojos, boca, párpados, arrugas de la frente, movimiento de brazos, piernas, manos, etc., también insisten sobre lo interior, sobre “el corazón del hombre”, pues los instrumentos del actor son tanto su inteligencia y sensibilidad como su físico, por eso no olvidan la reflexión sobre las pasiones (como aspecto intelectual del conocimiento) y así, por ejemplo, Resma establece estas diferencias entre los sentimientos, que el representante debe tener presente para matizarlos de forma conveniente: “la alegría, la tristeza y el miedo nacen siempre de simples impresiones; la ambición y la avaricia, de pasiones reflexionadas; [...] la piedad es un sentimiento que proviene del amor; el odio y el desprecio son hijos de la cólera” (p. 64).

Insistiendo en lo difícil que es hacer reír pero sobre todo mostrando una

¹⁴ Milizia fue sobre todo arquitecto y tuvo interés por las cosas españolas, como muestra su traducción de la obra de Bowles sobre la geografía de España en 1783; fue amigo de Mengs y Azara. El traductor fue José Francisco Ortiz y Sanz, presbítero, bibliotecario real y miembro de varias academias, que, como Milizia, se interesó por el teatro y la arquitectura, además de por Italia, de cuya lengua tradujo muchas obras.

¹⁵ Quién sea este Zeglirscosac es enigma aún sin descifrar. Su obra no es del todo original; está basada en *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, de Le Brun, y en el artículo “Passions” de la *Encyclopédie*. Véanse algunas de estas láminas y otras de la *Encyclopédie* al final del artículo.

¹⁶ Resma, p.86. La idea de que hay que conocer el corazón del hombre impregna toda la reflexión moderna sobre arte y literatura de la época, señalando el cambio que se estaba dando en la sociedad.

determinada idea que articula la sociedad, Riccoboni/ Resma distinguen varias formas de lo cómico, y entre ellas la que denominan “bajo cómico”, cuyo actor no debe mostrar mucha educación ni trato social, sino sólo “un buen aire natural” que le permita reproducir las “acciones desconcertadas y desagradables” que ha estudiado del natural, pero sin llegar a “ciertos meneos excesivos de cuerpo y espaldas [...] que únicamente han tomado su origen de la ridícula diversión de las bufonadas” (pp. 93-94), lo que se relaciona con los llamados “primores”. El traductor, que en su prólogo ha valorado la labor de los cómicos, establece una valiosa relación entre “lo placentero” y la risa o “graciosidad”, puesto que el actor no sólo debe ser placentero cuando representa una situación agradable y festiva, sino también cuando “está obligado a hacer reír aun cuando se halla en un pasaje triste” (p. 100). Esto es lo que se llama “el serio fuera de su lugar”, que es el principio placentero que no falla jamás, la imagen más ridícula, de la que nace, por ejemplo, la risa del figurón (pp. 102-103). Y si éste es un recurso de éxito asegurado, el cómico corre el peligro de dejarse llevar por la risa, algo que jamás debe permitirse porque rompe la ilusión. Ha de olvidar que representa ante el público:

el cómico debe observar que cuanto más placentera sea la expresión, menos parte debe tomar en la alegría, porque es un defecto casi insoportable el reír él mismo, cuando hace reír a los demás, pues semejante falta destruye la ilusión (pp. 104-105)¹⁷.

Por eso, concluye, el papel más difícil de conseguir, entre los del bajo cómico, es el de figurón (la misma idea en Bastús, p. 112). Todas las normas y observaciones de Resma (de Riccoboni) van dirigidas a crear sobre la escena la ilusión de verosimilitud y, para ello, se persigue que todo cuanto se encuentra sobre las tablas esté a tono, unificado. Nos hallaríamos ante una “unidad de tono” no explicitada de manera teórica, pero sí evidente —y requerida a lo largo del siglo por distintos

¹⁷ Idea repetida después porque es realidad que no cambia, lo que pone de relieve el poco eco de estos tratados y la poca efectividad del pensamiento renovador. Así, por ejemplo, Vicente Joaquín Bastús, además de aludir a la unión de lo placentero y lo jocoso, calca prácticamente estas palabras en su *Tratado de declamación o arte dramático* (Barcelona, Herederos de D. A. Roca, 1833): “Lo que principalmente debe tener presente el actor en semejantes casos, es que cuanto más graciosa o placentera sea la expresión, menos parte debe tomar en la alegría; porque es a la verdad un defecto imperdonable reír el mismo actor para hacer reír o cuando ríen los demás, cuya falta demasiado común entre ciertos graciosos destruye casi toda la ilusión” (p. 113); y lo mismo Prieto: “También debe observarse aquí que no hay cosa más ridícula que ver actores cómicos que quieren reírse con el público de las palabras notables o sobresalientes de sus papeles” (f.202v).

teóricos; Luzán, por ejemplo, se refiere a la “proporción” entre las partes—, pues se habla de unidad de tonos de voz, maneras, gestos, vestiduras y demás aspectos de la representación que lleven a la impresión de verdad, al realismo¹⁸. Así, por ejemplo, se ve como graves defectos el querer parecer sumamente graciosos y algunos de los medios de que se valían para ello, como ejecutar “mientras que callan movimientos desarreglados frecuentemente y siempre violentos, cuya extravagancia divierte algunas veces a los espectadores, y desazona a las personas de gusto” (p. 111)¹⁹. Para conseguir esa unidad se venía reclamando la necesidad de un director de escena, al que se llama de diversos modos, labor que comenzó a desempeñar el primer galán²⁰.

Ortiz, como Resma aunque con más detalle, analiza lo cómico y la risa y a la hora de distinguir los tipos cómicos traza un análisis sociológico de las clases del Estado. Distingue un cómico “noble”, que pinta las “costumbres y los vicios de los grandes”; uno “ciudadano”, donde entraría el figurón desde luego pero también todo el mundo urbano del burgués, que

consiste en el aire falso y pretensiones desproporcionadas. *El progreso de la cultura y gusto lo han aproximado al cómico noble, pero sin juntarlos ni confundirlos. La vanidad que entre los ciudadanos ha tomado un tono más alto que en otros*

¹⁸ Tanto Resma como Zeglirscosac dan mucha importancia a la voz como medio de conseguir esa unidad de tono. “Una de las cosas que más adornan la representación teatral es el tono de voz, acorde de todos, y que éste debe ser más o menos fuerte según la extensión del coliseo, pues si unos hablasen muy bajo y otros gritasen demasiado, formarían una disonancia desagradable: esto es hablando en general” (Zeglirscosac, p. 8). Parece que Máiquez llegó a armonizar todos esos aspectos: “el maestro cuida de que tonos y acción de los actores estén en armonía con la frase, con las ideas y con el diálogo, con los afectos y con las situaciones” (Enrique Funes, *La declamación española*, Sevilla, Tip. de Díaz y Carballo, 1894, p. 503), pero Bastús en 1833 seguía echando en falta este requisito.

¹⁹ Jovellanos sintetiza por las mismas fechas, desde el mismo punto de vista del reformador, el estado de la representación, todo “defectos y malos resabios”: “el tono vago e insignificante, los gritos y aullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes descompasados que son alternativamente la risa y el tormento de los espectadores, y finalmente aquella falta de estudio y de memoria, aquella perenne distracción, aquel impudente descaro, aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquellos énfasis maliciosos, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor, de policía y de aire noble que se advierte en tantos de nuestros cómicos, que tanto alborota a la gente desmandada y procaz y tanto tedio causa a las personas cuerdas y bien criadas” (*op. cit.*, pp. 207-208). Lo mismo había señalado Luzán en la dedicatoria de *La razón contra la moda y en su Poética*.

²⁰ Para no salirnos de los tratados, Resma, en el prólogo de su traducción, también lo reclama, pp. XII- XIII. He comentado este asunto en “El actor español en el siglo XVIII”, cit. y en “Problemas de método”, cit.

tiempos tenía, trata de grosero a lo que no lleva el aire del mundo alegre (p. 54. *Cursiva mía*),

y otro “plebeyo”, que imita las costumbres de la plebe, pero capaz de honestidad y delicadeza (p. 54-55)²¹. Tras estas distinciones concluye indicando que el *estilo cómico* debe ser “humilde y llano, pero con los donaires, gracias, urbanidad y sales propias de la lengua en que la comedia está escrita” (p. 59), para añadir sin embargo que cada nación tiene su particular gusto cómico, dependiente de su forma de gobierno, costumbres, usos y modales (pp. 59-60), y que, por tanto, “el *cómico local* y momentáneo [que] se restringe al lugar, al tiempo, a la extensión del ridículo que ataca, suele ser el más loable y eficaz” (pp. 60-61).

Por otra parte, el autor establece la relación entre ridículo y risa, y las causas y las consecuencias de cada cosa.

El ridículo consiste en los defectos que mueven a vergüenza sin causar dolor. Es una irregularidad de costumbres que ofende la razón, los usos recibidos y aun la moral del mundo político [...]. Consiste en una combinación de cosas que no nacieron para en uno (pp. 48-49).

La pintura de semejantes defectos nos hace sonreír si se ejecuta con propiedad, y nos hace reír si los impulsos de este maligno placer se aguzan por sorpresa (pp. 49-50).

Y da una definición de la risa, compartida años antes por Nasarre pero también por muchos otros a lo largo de los tiempos: “la risa proviene ordinariamente del orgullo. Si se nos compara con un inferior, se levanta en nosotros cierta relación que provoca a risa. El fundamento, pues, y el principio de la comedia es la malicia y la malignidad humana” (p. 49)²². Este hecho de la malignidad da pie a la clasificación de la comedia en patética, de situación y de carácter (pp. 50-51). Al llegar a este punto del análisis desde las propuestas neoclasicistas defendidas por Milizia, surge una discrepancia entre el autor y su traductor, Ortiz, al tratar de los monólogos, soliloquios y apartes, en realidad, al reflexionar de nuevo sobre el asunto de la

²¹ Andrés Prieto copia esta división: cómico noble, familiar y bajo (ff. 36v-38r), que al fin y al cabo es un trasunto de los tres estilos. También las comedias burguesas se llamaron “urbanas” y las novelas de costumbres, “familiares”.

²² Contrástese con esta otra definición de Andrés Prieto: “Risa: Movimiento del rostro acompañado con la voz, y causado por la expresión que excita en nosotros alguna cosa graciosa o agradable” (f. 202v), más parecida a la del diccionario de la Academia.

ilusión escénica. Para el italiano son “contra razón” porque rompen el efecto; sin embargo, Ortiz, en una línea de pensamiento similar a la de Estala, habla de convención, además de invocar el uso que hicieron de ellos los antiguos y los modernos, “más sabios”.

La inverosimilitud de soliloquios y apartes es de aquellas que la necesidad y uso han hecho tolerables en la escena, y aun han aprobado. Librar enteramente de ellos los dramas, y conservarles el nervio, dar pronta y fácil salida a toda la trama [...], parecerá fácil a meros preceptistas. El señor Milizia pudiera haber probado su talento en el crisol de la práctica: acaso andaría más cauto en ensartar preceptos. *La tácita convención que hay entre los actores y espectadores hace que lo que es en sí mismo realmente inverosímil, no lo sea en la escena* (pp. 57-58. La cursiva es mía).

Ortiz, en una serie de notas que pone al texto, marca su distancia respecto de Milizia, y hace apreciaciones ciertamente de interés, desde el punto de vista del creador y del práctico de la escena, puesto que compuso para las tablas. Su posición a este respecto es clara y contundente, y coincide, como ya se indicó, con lo que pocos años después escribiría Pedro Estala. A cuanto tiene que ver con la ilusión desde la perspectiva clasicista, lo llama “imposibles”, y recurre al pacto entre actor y espectador, mediante el cual aceptamos que, aunque vemos a Merino, García, Robles, la Bermejo o Rita Luna, creemos que son Mahomet, Mustafá, Alejandro, Medea o Dido. El objetivo de la ilusión

parece lo mismo que querer obligarnos a que creamos vivientes y semovientes las figuras pintadas que componen un cuadro historial. ¿Quién ha dicho ni probado por experiencia que las pasiones humanas necesiten tanto para moverse? ¡Pero quién lo ha de decir, si esto sería destruir y dar por inútil el mismo teatro! Para movernos las artes de imitación, basta que imiten bien (pp. 58-59).

El aparte, empleado tanto de forma dramática como cómica, y puesto que rompía la posibilidad de crear la ilusión escénica, enfrentaba una vez más a los hombres de teatro y a los teóricos: será una cuestión muy debatida en el siglo XIX.

Zeglirscosac es quizá, de los tres, el que se plantea la cuestión de las pasiones de manera más técnica, aunque no desdeña, como se indicó ya, cuanto tiene que ver con la capacidad intelectual del actor; por eso divide su obra en dos partes, una pasional o interior, en la que se reflexiona sobre el ser humano y su conducta, dando profundidad a la explicación de en qué consiste cada pasión (y que habría que tener presente a la hora de preparar el papel), y otra exterior, de “acción teatral”, que indica cómo mostrar sobre las tablas los sentimientos. Es también quien más largo diserta sobre la risa, que es una de las pasiones que enumera.

La pasión, pues, de la risa no es otra cosa que un repentino efecto del amor propio, excitado por un concepto más espontáneo de nuestro mérito personal, comparado con los defectos de los demás o con aquellos que otras veces pudimos haber tenido (pp. 100-101).

La risa “a secas”, cuando se combina con otras “afecciones”, adquiere tintes distintos y así tenemos “la risa irónica o sardónica. En el primer caso se une con el desprecio, y en el segundo se asocia con el odio” (p. 100), lo que supone distintas formas de expresión. Desde el punto de vista técnico-anatómico, la risa se mostrará

elevando las cejas hacia el medio de los ojos y bajándolas del lado de la nariz, los ojos casi cerrados, la boca entreabierta dejando ver los dientes, los ángulos retirados hacia atrás, inclinados a la parte superior, lo que formará una arruga en las mejillas, las cuales se presentarán hinchadas sobrecargando los ojos, el semblante rojo, las ventanas de la nariz abiertas y los ojos humedecidos vertiendo algunas lágrimas; pero que siendo diferentes de las de la tristeza, no alteran nada el movimiento del semblante (pp. 35-36)²³.

Y añade, en un ejemplo de capacidad observadora:

²³ La plancha XXV, de las que ilustra lo referente a las pasiones, explica así la risa: “De la joie mêlée de surprise naît le ris, qui fait élever les sourcils vers le milieu de l’oeil et baisser du côté du nez; les yeux presque fermés paraissent quelquefois mouillés, ou jeter des larmes qui ne changent rien au visage; la bouche entr’ouverte, laisse voir les dents; les extrémités de la bouche retirées en arrière, font faire un pli aux joues qui paraissent enflées, et surmonter les yeux; les narines sont ouvertes, et tout le visage de couleur rouge”, *Encyclopédie*, t. 3 de planchas.

Muchas personas ríen del mismo modo que otras lloran y [...] hay otras que no pueden mudar los delineamientos de su rostro sin ofrecernos el aspecto desagradable del labio superior enteramente aplanado y de una figura enorme. Por esta razón exhorto a los cómicos a que estudien no sólo los afectos de las pasiones, sino también su rostro, a fin de conocer cuáles son las pasiones que les desfiguran y las que les convienen [...]; o lo que sería aún más prudente, reconocer en el teatro si la naturaleza les ha negado una expresión verdadera y bella (pp. 101-102).

El libro de Zeglirscosac parece que tuvo más repercusión entre los teóricos de la representación del siglo XIX que los otros, unas veces para ser criticado, como es el caso de Bretón de los Herreros; otras, para ser plagiado, aunque también cabría pensar en un uso de las mismas fuentes²⁴.

Como ya señalé, estos tratados buscaban ayudar al actor en su trabajo y cambiar su modo de interpretación ajustándolo a los parámetros nuevos que la burguesía y su literatura requerían —para el nuevo teatro hacía falta una nueva manera de interpretar—, pero, por la forma algo rígida de categorizar y mostrar las pasiones se corría el peligro de amaneramiento, caricatura y exageración —que es lo que critica Bretón—, de hacer una interpretación basada en clichés, como había sido la de épocas anteriores, todo ello en detrimento del objetivo, cada vez más extendido entre la gente de teatro, de la naturalidad interpretativa, sin olvidar que la naturalidad es un efecto que se produce sobre el espectador, no un estado abstracto e inmóvil o una manera determinada de interpretar: el ideal de naturalidad ya lo propugnaba Lope de Rueda y cambia como cambiaba la sociedad en la que se reclamaba; el actor no es

²⁴ En el capítulo sobre la “Risa”, escribe Joaquín Bastús: “Ya observó Descartes que muchas personas tienen cuando lloran la misma fisonomía que otras cuando ríen; así como las hay también que lloran del mismo modo que otras ríen. Hay algunos hombres que no pueden mudar los gestos del rostro sin presentarnos el asqueroso aspecto que ofrece una boca abierta sin labio superior, porque este se contrae y no parece; y no es menos fastidiosa la de ciertos viejos. Por esta razón los actores deben estudiar no sólo los afectos de las pasiones, sino también los movimientos de su rostro para conocer cuales son las que al expresarlas les desfiguran su rostro, a fin de procurar enmendarlas, o a abandonar el teatro si la naturaleza no les concedió una expresión verdadera y bella” (*op. cit.*, pp. 182-183). El tratadista catalán sigue la misma estructura en su trabajo que Zeglirscosac y atiende de manera especial a los aspectos técnicos necesarios para mostrar la risa; así, por ejemplo, también indica qué gestos y signos deben hacerse para indicar la risa involuntaria, la desmesurada y otras. Prieto, por su parte, insiste del mismo modo (f. 202v).

natural, sino que se conduce del modo adecuado, según unas convenciones que se actualizan, para producir esa impresión. El actor, como señalaba Diderot, es un simulador²⁵.

Risa, ilusión y orden

Regular las formas de la risa y los mecanismos que se debían emplear para mostrarla persiguió la identificación entre mensaje y espectador mediante el logro de la ilusión, ese efecto que no se alcanzaba por más que lo teorizaran tantos prohombres de la Ilustración europea, pero la identificación, y por tanto el acierto, sólo es posible si el actor conecta con los registros del público. Utilizar el teatro y la risa como instrumentos educativos fue una tentación a la que no se sustrajeron los ilustrados; conseguir la ilusión, es decir, cautivar al público, era un objetivo digno de los ambiciosos proyectos que se plantearon los gobiernos ilustrados y, en aquéllos, la risa desempeñaba un papel decisivo como elemento didáctico. Sin embargo menospreciaron a su “enemigo”, ese público al que se califica de ignorante, desordenado, indecente, etc., y no supieron combatir esa *otra* cultura, esa otra risa, que éste enfrentó sistemáticamente —porque el suyo era otro orden— no tanto para defenderse de las reformas en sí mismas, cuanto del modo de llevarlas a cabo, consiguiendo éxitos contra los reformadores como los que el mismo Moratín recuerda en su “Discurso preliminar” de 1825:

el P. Marco Ocaña, ciego apasionado de las dos compañías, hombre de buen ingenio, de pocas letras [...], se presentaba disfrazado de seglar en el primer asiento de la barandilla inmediato a las tablas, y desde allí solía llamar la atención del público con los chistes que dirigía a los actores y a las actrices; *les hacía reír*, les tiraba grajeas, y les remedaba en los pasajes más patéticos. El concurso, de quien era bien conocido, atendía embelesado a sus gestos y ademanes, y el patio cubierto de chambergos (que parecían una *testudo* romana) palmoteaba sus escurridades e indecencias.

²⁵ Diderot, *op. cit.*, p. 116. Acerca de la pervivencia del concepto de naturalidad en el siglo XIX, que organiza toda la reflexión sobre el modo de interpretar, Jesús Rubio Jiménez, “El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época”, en *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, ed. Yvan Lissorges, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 257-286.

“Entre este desórden y barahunda”²⁶, propios de lo que llamé la “risa antigua”, convertidos en actores los espectadores, transcurría la representación. No había barreras —por lo que los preceptistas no se cansaban de repetir que el cómico debía olvidarse del público y representar como si existiera la famosa cuarta pared, de la que alguna vez se habla—; el actor hacía reír al público (a parte de él) como podía y sabía, y ese público, convertido en actor, en recompensa, hacía reír al cómico²⁷. Este, desde luego, no era el orden que buscaba la ilusión escénica clasicista.

Aunque testimonios como el citado (y otros)²⁸ hagan pensar que en ciertos sectores y espectáculos los mecanismos más frecuentes continuaron siendo los de la “risa antigua”²⁹, empezaba a haber cambios propiciados desde dentro y fuera de la “familia cómica”, pues, en el nuevo entorno social, los “artistas” comenzaban a desempeñar otro papel y otra función, al ser incluidos en “la sociedad”. Por otro lado, la literatura que se escribía y representaba obedecía a esos nuevos planteamientos políticos, sociales y estéticos, que necesitaban nuevos modelos

²⁶ Leandro Fernández de Moratín, “Discurso preliminar”, en *Obras de don Nicolás y don ...*, ed. Buenaventura Carlos Aribau, B.A.E., II, p. 315.

²⁷ Paradójicamente, algo parecido a lo que preconizaba Rousseau en su carta a D'Alembert, pues el suizo sólo veía al pueblo convertido en actor en las diversiones festivas al aire libre. La misma idea también en el *Emilio*. Una postura relativamente similar se encuentra en *la Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas* de Jovellanos.

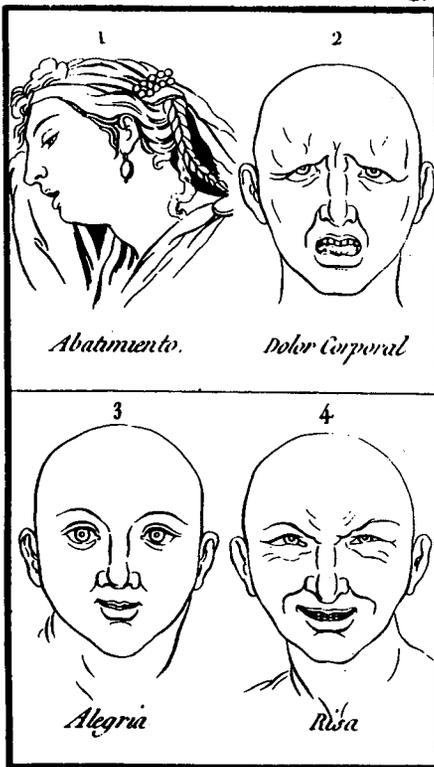
²⁸ Así el testimonio de Andrés Prieto, de 1835, sobre cómo se declamaba en aquellos años, que es desalentador:

“comenzar bajo, pronunciar con lentitud afectada, arrastrar los sonidos a los largo sin variarlos, elevar uno de repente y volver a caer con prontitud al tono de que se salió; en los momentos de pasión, expresarse con una fuerza superabundante, sin dejar nunca la misma especie de modulación. Así es como se declama regularmente en Francia y en España, de ocho o diez años a esta parte” (f. 98r). Parece indicar que poco o nada se avanzó en el logro de la ilusión escénica, en el proyecto de hacer de la representación reflejo y orientación de la mentalidad burguesa. Pero ¿qué credibilidad podemos dar a este testimonio, cuando confirmamos que sus palabras son una copia de las de Riccoboni/Resma, publicadas en España en 1783: “Principiar en voz baja, pronunciar con una lentitud afectada, prolongar los sonidos con languidez sin variarlos, elevarlos improvisamente a las semipausas del sentido, y volver prontamente al tono anterior; en los momentos de pasión explicarse con un vigor extraordinario, sin dejar jamás la misma especie de modulación, sin duda el método con que se declama” en Italia y Francia (p. 30), y que no están lejos de las de Jovellanos, ya citadas? Prieto plagia a éste como plagió a otros preceptistas y nos hace pensar que, en efecto, nada ha cambiado. ¿Nada de lo que dicen los tratadistas sirve para conocer la realidad de la escena? Es cierto que al leer sus trabajos se tiene la impresión de que no atienden a la realidad sino al género en que parecen inscribirse y que, para dar más fuerza y novedad a sus tratados, cargan las tintas sobre el deplorable estado de la escena.

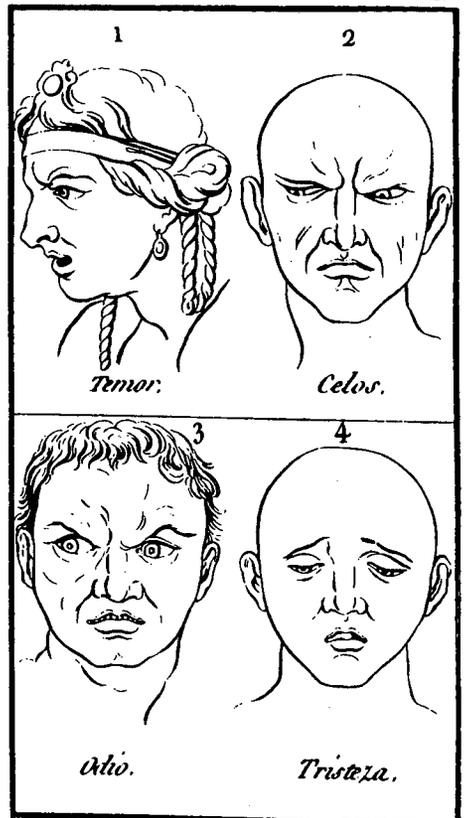
²⁹ Lo que lleva a creer que permanecían aún los valores antiguos, como parece haber sucedido en una profesión como la de los actores, con fuerte tendencia a la endogamia y al mantenimiento de sus “tradiciones”.

interpretativos. Para conseguirlos se erigieron escuelas, se tradujeron tratados de declamación y, más tarde, se convirtió al actor en persona útil y grata a la sociedad, olvidando que había sido reo de excomunión y emblema de inmoralidad. Y para que la risa sirviera a los proyectos de reforma burguesa se corrigieron y regularon sus formas de expresión en el teatro, acercándolas a las que se creían eran las maneras correctas. Así la risa educada, una técnica de la expresión y la ilusión escénica debían ser los instrumentos que dieran forma al nuevo orden.

LV



LIV



Zeglicscosac, *Ensayo sobre... las pasiones*



Zegliccosac, Ensayo sobre... las pasiones



Zegliccosac, Ensayo sobre... las pasiones

Fig. 1.



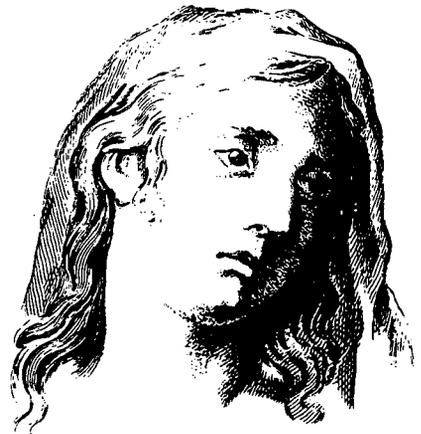
Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



*Dessein,
Expression des Passions.*

Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Dessein,
Expression des Passions