

No te escaparás: Modelos iconográficos para la formación del artista lírico-dramático (XVIII-XIX)*

Guadalupe Soria Tomás
Universidad Carlos III de Madrid
gstomas@hum.uc3m.es

Palabras clave:

Formación actoral. Tratados de declamación. Iconografía. Pintura. Mímica melodramática.

Resumen:

Entre finales del XVIII y la primera mitad del XIX se consolida en España el debate sobre la formación escénica. Para la instrucción en las escuelas, academias y conservatorios se confeccionaron manuales en los que los artistas podían aprender la correcta representación de un catálogo de pasiones. Con frecuencia, la teoría venía acompañada de reproducciones iconográficas que servían de modelo. Esta colección iconográfica demuestra cómo los postulados empleados en la praxis pictórica se encuentran en la codificación gestual de la danza y la interpretación lírico-dramática.

No te escaparás: Iconographic models for the formation of the lyric-dramatic artists (XVIII- XIX)

Key Words:

Actor training. Treatises on acting. Iconography. Painting. Melodramatic mimicry.

Abstract:

The discussion about the actor training in Spain was strengthened from the end of the 18th century until the middle of the next one. Many treatises on acting were published to teach, in the drama lessons, how to learn the proper reproduction of the different passions. These treatises usually contained pictures to illustrate its theory. This iconographical collection shows how the body-language code for dancers, singers and actors was inspired by the rules for painting.

* Artículo adscrito a los proyectos FFI2011-14812-E y HAR2011-27540 (financiados por el MICINN/MINECO). Código ORCID de investigador: 0000-0002-0551-2238. Mi agradecimiento a Eduardo Vasco por autorizar la reproducción de las imágenes de su ejemplar del *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, de Zeglirscosac.

No te escaparás es el título del *Capricho* número 72 de Goya (Fig. 1), grabado que se editó por primera vez en 1799. En él «En vano huye una hermosa bailarina de los muchos pajarracos que la persiguen: el más atrevido, o el más cazurro elevado en hombros de otros, caerá sobre ella más tarde o temprano» [AAVV, 1994: s.p.], tal y como reza el manuscrito del Museo del Prado. Por su parte, el de la Biblioteca Nacional incluye la siguiente observación: «Nunca se escapa la que se quiere dejar coger» [AAVV, 1994: s.p.].

El oxímoron que parece aventurarse en esta última afirmación corresponde a la mixtura de la admiración, fascinación o sorpresa de algo que nos atraería pero que, a su vez, nos causa temor y de lo que, en consecuencia, huimos. El trazado del movimiento que describe la acción de la bailarina indica, por una parte, y mediante el juego de los brazos y los pies, el alejamiento; por otro, y debido a la dirección del rostro, la fijación en el objeto que causa la emoción correspondiente.

Flavia Pappacena ha estudiado el significado y desarrollo de esta acción, conocida como ‘huida del peligro’ y ha señalado el modo en que la diagonal resalta la asimetría; lo que podríamos relacionar con esta mezcla de emociones. La acción de *No te escaparás* perpetúa, pues, un modelo iconográfico ya común. Entre los antecedentes, Pappacena recuerda los pictóricos –como *José y la mujer de Putifar*, de Rafael; y escultóricos –*Apolo y Dafne*, de Bernini–. Desde mediados del XVIII es frecuente localizarlo en la iconografía derivada de los ballets de acción o pantomimas nobles, así como en los testimonios, posteriores, que revelan una mayor influencia de los gestos mímicos en la danza, y en lo que ha denominado «la transformation du geste de l’acteur en mouvement dansé» [Pappacena, 2012:144]. Para ilustrar este último caso, acude, por ejemplo, a los diseños que Antonio Morrocchesi incorpora en *Lezioni di declamazione e d’arte teatrale*, de 1832¹, o a un

¹ Morrocchesi fue Catedrático de Declamación de la Academia de Bellas Artes de Florencia.

testimonio anterior, el grabado, de 1772, sobre la *Semíramis* de Voltaire, en el que aparecen los actores Lekain y Dumesnil² [Pappacena, 2012: 82-83 y 144-148].

La acción correspondiente a ‘huir del peligro’ se prescribe, y matiza, en el manual *Ideen zu einer Mimik*, publicado entre 1785-86 por J. J Engel. Es uno de los primeros tratados de mímica contemporánea, cuyos postulados –repetidos en tratados posteriores– respondían a la exigencia de un nuevo actor. Este nuevo actor, como Diderot anhelaba en *La paradoja sobre el comediante*, debía ser capaz de transmitir, por fingimiento y de forma mecánica, las pasiones más diversas. Los modelos iconográficos servirían, pues, para guiar al actor en la recreación de los signos externos de estas pasiones; para, según pensaba Lessing, generar en el actor la emoción verdadera interna. Con este sistema, la interpretación actoral encontraba un lenguaje propio, que le alejaba paulatinamente del peso de autoridad de la retórica clásica [Soria Tomás y Pérez-Rasilla, 2008: 49-90].

² Para una relación de las fuentes sobre tratadística actoral que se refieren a estos dos intérpretes ver Chaouche, 2005: 852-860 y 879-894.





Figura 1. Goya, *Capricho* núm. 72. 1799

El debate sobre la preparación de este nuevo actor llegó relativamente temprano a España. Aparece en los distintos planes, proyectos, así como en traducciones sobre renovación escénica habituales a partir de mediados del Setecientos. Francisco Mariano Nipho, por ejemplo, publica en 1767 «Sobre las pasiones del teatro». Es un fragmento de *The prompter*, periódico editado por Aaron Hill entre 1734 y 1736, que explica cómo recrear las siguientes emociones: alegría, tristeza, temor, desdén, cólera, admiración, celos, venganza, amor, compasión y ternura [Doménech, Soria Tomás y Conte, 2011: 41]. Como Nipho indicaba: «La profesión de un comediante es ofrecer a los oídos y a los ojos de una asamblea, o conjunto de muchos personaje, todas las diferentes pasiones que hacen la guerra a los hombres, ya sean en la

buena o mala fortuna, y excitar los sentimientos lastimeros para el dolor y los agradables y dulces para el placer» [1996: 274-275]. Nipho fue uno de los primeros en criticar las interpretaciones teatrales de su época y en dedicar un apartado a la formación de los actores dentro de un proyecto de reforma escénica.

En 1769 termina *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España*. El punto segundo está dedicado a la Formación de Comediantes, que debía basarse en cuatro ideas: educación, imitación de grandes actores, estudio de los monumentos antiguos, y de lo que llama «originales»; es decir, el estudio del comportamiento del hombre en la naturaleza. La tercera es significativa por cuanto recoge la influencia de las bellas artes como auxiliares en el trabajo actoral:

el estudio de los monumentos para aprender en ellos una cierta propiedad de tiempo y de vestidos que da a la misma acción del comediante un aire de majestad y de grandeza que no se puede adquirir en los ensayos del mundo. En la muda elocuencia de las pinturas y en el desmayado lenguaje de las estatuas, se hallan juntas la gravedad de las aptitudes y la nobleza del gesto en los semblantes. [Nipho, 1994: 143]

Para la asistencia de los futuros actores, Nipho proyecta un «Seminario para 24 jóvenes de uno y otro sexo» que contempla, además de maestros para la decoración y adorno –sastrería–, maestros «de música, baile y esgrima para el airoso manejo de la espada, para las primorosas aptitudes del cuerpo y para llevar diestramente la voz a todas las variaciones del canto» [1994: 207].

Este proyecto, como otros análogos, no se llevó a la práctica³. Fue a finales de 1799, gracias a la aprobación de la Junta de Reforma de Teatros, cuando se implanta un plan completo de renovación teatral. De nuevo la formación escénica figura entre los objetivos. Los coliseos de Madrid debían proveerse de un maestro de declamación, dos de música, uno de florete y otro

³ Una exhaustiva relación de planes y proyectos puede consultarse en Herrera Navarro, 1996: 789-803.



de baile que perfeccionaran a los actores. Aunque las enseñanzas tanto del maestro de esgrima como del de baile buscaban «dar gentileza y dignidad a los movimientos del cuerpo» [Kany, 1929: 282], la labor principal de instrucción recaería en el de declamación, quien debía:

perfeccionar a los actores en el gesto y la declamación, corrigiéndoles los tonillos impropios y viciosos de la voz, defectos de la acción, aptitud y posturas de brazos, manos, pies y de todo el cuerpo, dignidad y decoro de sus movimientos y la expresión viva e insinuante de toda su persona, especialmente en el semblante, acostumbrándolos a un aire gracioso y teatral con relación a los personajes que imiten en la escena. [Kany, 1929: 281]

La preocupación por la expresividad en el semblante se relaciona con lo que se denominaba ‘interpretación muda’. Esta debía garantizar la adecuada interpretación de todo el conjunto de actores⁴, pues exigía la correcta reacción emotiva a lo que sucedía en escena y en los momentos en que el actor en cuestión no tenía réplica. Así, el ejercicio de oposición pública, por el que se escogería al maestro, incluía la demostración de esta habilidad [Doménech, Soria Tomás y Conte, 2011: 37-38].

Para auxiliar en la parte teórica al maestro de declamación se publicó, en 1800, el *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*. El corpus teórico remite a tres trabajos de procedencia extranjera; entre los que destacan un tratado destinado para la formación de pintores, y otro para actores⁵. La fuente de referencia pictórica es *La Conferencia sobre la expresión general y particular* de Charles Le Brun,

⁴ La cuestión no solo afectaba a la eficaz representación de las emociones. Así, Antonio Rezano dedica parte de su *Tratado sobre la Cómica* a concienciar sobre las entradas y salidas, así como sobre la adecuada disposición de los actores en el escenario según el rango del personaje que interpretaban: «Ha de procurar en todas las posiciones, puestos, lances, y demás puntos de la Comedia, el Galán colocarse, y colocar los demás, para que no se desdiga en nada de lo más propio, siendo el fin particular de todos llevar estudio para los puestos cada uno de por sí, arreglando a los demás, a fuerza de líneas para los parajes, estos con especialidad en los Papeles que hablen, y con propiedad en los que no, como Comparsas, Criados, o Acompañamiento», 1768: 22. Modernizo la ortografía de las citas. Respeto las mayúsculas, por su carácter enfático.

⁵ El autor del texto, el Secretario de la Junta, Francisco Rodríguez Ledesma; aparece hábilmente escondido bajo el anagrama de Fermín Eduardo Zeglirscosac. Para un estudio más detallado de la relación entre todas las fuentes de influencia ver nuestra edición crítica y estudio preliminar: Doménech, Soria Tomás y Conte, 2011.



maestro en la Real Academia de Pintura y Escultura de París, dictada en 1668. El texto –basado en las teorías de *Las pasiones del alma*, de Descartes, de 1649 y de *Los caracteres de las pasiones*, del médico Cureau de la Chambre, de 1640-1642– buscaba crear modelos expresivos vinculados a emociones concretas que pudieran servir a los alumnos de pintura para la configuración de sus cuadros. Le Brun confeccionó un catálogo de ilustraciones iconográficas –más o menos esquemáticas– relativas al rostro que acompañaban sus explicaciones. Su teoría se centraba, pues, en el semblante; que desde la retórica clásica⁶ venía considerándose como la parte más elocuente del cuerpo:

Pero, si bien es cierto que existe un lugar donde el Alma ejerce sus funciones con mayor inmediatez, y que corresponde al cerebro, podemos igualmente afirmar que el rostro es la parte del cuerpo donde muestra con mayor énfasis lo que siente. Y de la misma forma que la glándula situada en el medio del cerebro corresponde al lugar donde el Alma recibe las imágenes de las pasiones, las cejas son la parte del rostro donde las pasiones se expresan mejor, aunque algunos lo hayan atribuido a los ojos. Bien es cierto que la pupila, con su fuego y movimiento, deja traslucir la agitación del Alma, mas no comunica la naturaleza de semejante agitación. La boca y la nariz toman parte importante de la expresión, pero a menudo tales partes no hacen sino acompañar los movimientos del corazón [...]. [Le Brun, 2011: 175]

La otra fuente, destinada para actores, era *Ideen zu einer Mimik*, del teórico alemán Engel, a la que nos hemos referido anteriormente. El texto era ya conocido, pues se había traducido al español y publicado parcialmente bajo el título *Cartas sobre la pantomima, el gesto y la acción teatral*, entre 1789 y 1790. El catálogo expresivo, reducido en Le Brun al rostro –gesto–, se amplía gracias a Engel a todo el cuerpo –acción–; de forma que se prescriben tanto

⁶ «Pero, en fin, todo radica en el rostro y en él todo el señorío pertenece a la mirada [...] Pues la ejecución toda es competencia del alma y el rostro es reflejo del alma y la mirada quien mejor la señala; y ésta es la única parte del cuerpo que puede manifestar mediante gestos todos los estados de ánimo posibles», Cicerón, 2002: 488-489. La *actio* o *pronuntiatio*, quinta cualidad del orador clásico, suponía la adecuación de la expresividad del rostro, del cuerpo entero y de la voz con respecto al contenido del discurso que se debía pronunciar. La influencia de los postulados de la retórica clásica en la técnica del actor moderno ha sido estudiada por Rodríguez Cuadros, 1998: 336-382, para el caso español y por Joseph, 1951, para el actor isabelino.



los ademanes, la acción en la postura corporal como el desplazamiento escénico acordes a las distintas emociones. Las láminas de las acciones sirven como un manual de historia del traje, pues las figuras iconográficas están vestidas según los patrones de distintos pueblos y épocas.

El diseño de los grabados del manual sigue fielmente los modelos iconográficos de Le Brun y Engel. Su autor, Francisco de Paula Martí, era miembro de la Real Academia de San Fernando y uno de los aspirantes que concurrió a la oposición convocada por la Junta⁷; que recayó finalmente en Manuel Díaz Moreno. La obra, en fin, aspiraba a ser, como reza la portada: «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» [Zeglirscosac, 2011: 67].

Por otra parte, Lessing, la tercera fuente de referencia, guía el discurso preliminar del libro: «¿El arte cómico se debe enumerar entre las artes liberales?». Partiendo de la tradicional división entre artes mecánicas –basadas principalmente en la memoria o la ejecución manual– y las liberales –aquellas que necesitan de un ejercicio intelectual mayor–, el texto justifica la inclusión de la declamación actoral dentro de estas últimas, en parte, por la exigencia en el dominio de la teoría expresiva emocional⁸. La correcta representación requería:

⁷ Su solicitud, rubricada el 19 de febrero de 1800, para concurrir a las pruebas puede leerse en Archivo de la Villa de Madrid: Secretaría, 3-475-11.

⁸ El debate sobre el reconocimiento de la interpretación como un arte liberal coincide con el periodo en el que se configura la clasificación contemporánea de las bellas artes; esto es entre 1750 y 1800. Como ha estudiado Shiner, 2004, el paso de los grandes sistemas de clasificación de las artes, como la división entre mecánicas y liberales, a la categoría de bellas artes, y, por tanto, el proceso que separa definitivamente arte, artesanía, artista, artesano y la concreción de lo estético, se prolonga desde 1680 hasta 1830. Este marco temporal se aproxima a dos referentes de este estudio: la publicación de la *Conferencia sobre la expresión general y particular* de Le Brun (1668), y la apertura del Conservatorio de Música de María Cristina (1830). Los distintos manuales y tratados, que se emplearon en este centro, señalan la institucionalización de la enseñanza y el corpus teórico que los sustentaba –derivados con frecuencia de la teoría de Le Brun– como justificativos para la valoración de la actividad del artista escénico como un arte liberal.



una buena declamación de los papeles, con todos los matices que exigen las situaciones, y la expresión propia de cada pasión. Este arte no se imprime ciertamente en la memoria por rutina. Cada Actor debe sentir lo que dice, manifestarlo con el tono de la voz y las actitudes convenientes. [Zeglirscosac, 2011: 72]

Los actores debían educarse «bajo reglas ciertas y cuales son propias del arte que profesan» [Zeglirscosac, 2011: 74]. La pintura de Le Brun y la mímica de Engel proveían estas reglas. Así, es posible identificarlas en las pautas dadas a los actores por Zeglirscosac para los gestos y acciones de la admiración y el temor. Se trata de los gestos y acciones relativos a la emoción que hemos tomado como referencia: ‘huir del peligro’.

El gesto (Fig. 2) y la acción de la admiración se ilustran en Zeglirscosac a partir de las láminas 1, f. 1. El desarrollo del gesto es muy sutil: apenas una elevación de cejas, ligera apertura del ojo, fijación de la pupila en el objeto que causa admiración, boca entreabierta. El cuadro se explica porque:

Esta pasión solo produce una suspensión de movimiento para dar al alma tiempo de deliberar sobre lo que debe hacer, y para considerar con atención el objeto que se le presenta; porque si el objeto presenta o excita imágenes tristes o dolorosas, miserias y calamidades de la vida, produce desde luego la compasión, y si es raro y extraordinario se produce del primero y simple movimiento de la admiración la estimación. [Zeglirscosac, 2011: 88]



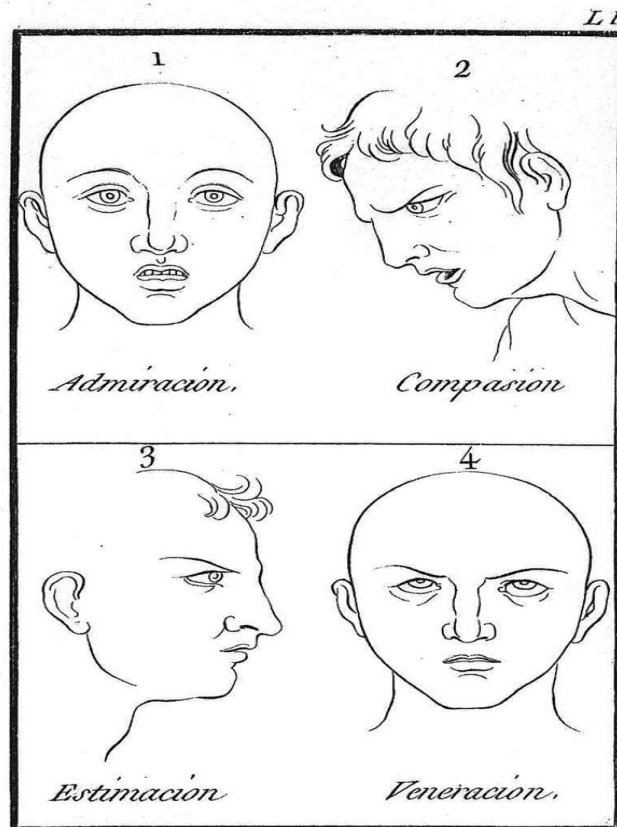


Figura. 2. Zeglirscosac, Lámina I correspondiente a los gestos de cada una de las pasiones. 1800.

Toda la prescripción deriva de Le Brun, que describe la admiración (Fig. 3) del siguiente modo:

el rostro experimenta pocos cambios en cada una de sus partes, salvo por el levantamiento de las cejas, idéntico en ambos lados. El ojo se volverá un poco más abierto que de costumbre, así como la pupila bajo ambos párpados, carentes de movimientos y fijas sobre el objeto causante de la admiración. La boca permanecerá entreabierta, pero sin mostrar alteración alguna, así como el resto de las partes del rostro. Esta pasión provoca una suspensión del movimiento, para permitir que el Alma delibere acerca de lo que le tocará hacer, y para considerar con atención el objeto que se le presenta. Pues resulta inusual y extraordinario que un sencillo y primer movimiento de admiración llegue a generar estima. [Le Brun, 2011: 176-177]

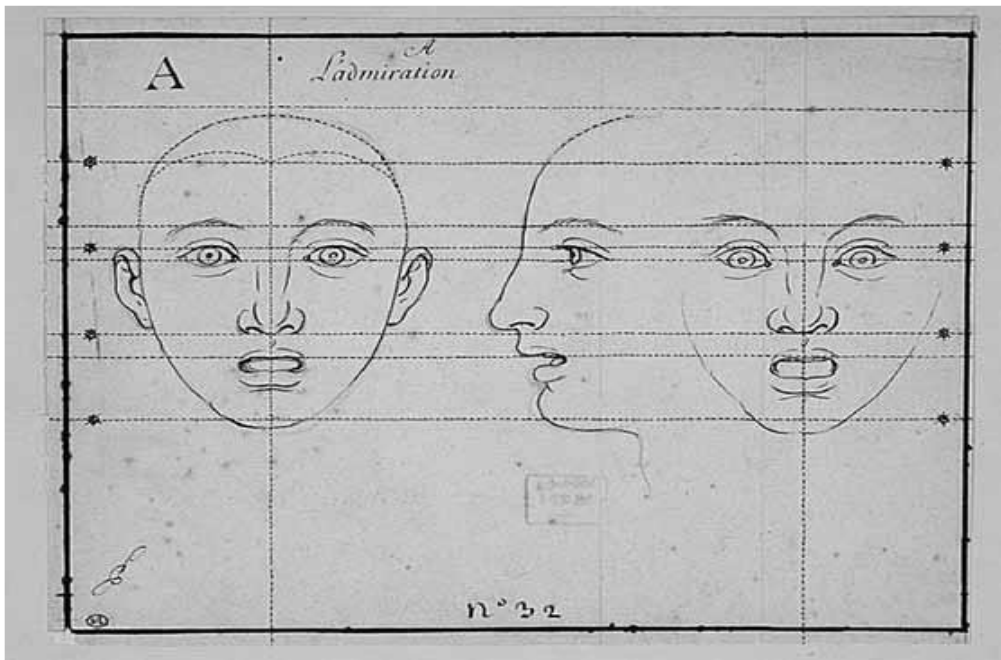


Figura 3. Le Brun, *L'Admiration*. INV, 28291, Recto. Museo del Louvre. S. XVII

Por otra parte, los detalles de la admiración insisten en relacionarla con la reacción que ha provocado en el semblante. Por ello señalaban una primera respuesta más calmada o quietista. Dependiendo de la naturaleza del objeto que suscita la pasión la respuesta puede semejarse a cierto éxtasis: «la cabeza y el cuerpo inclinados hacia atrás, los ojos abiertos, el semblante elevado y [...] toda la figura se presenta recta; y entre tanto los pies, las manos y las facciones del rostro quedan en reposo; si se mueve alguna mano [...] se levanta» [Zeglirscosac, 2011: 100]. No obstante, si la naturaleza del objeto es otra y provoca, por ejemplo, el espanto «grado superior de la admiración», las indicaciones sobre los gestos serán más agudas.



Figura 4. Zeglirscosac, Lámina I correspondiente a las acciones de cada una de las pasiones. 1800



Figura 5. Engel, Lámina IX relativa a la Carta XII sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral. [1789]

La teoría es una adaptación de la *Carta XII sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*, de Engel [2011: 265-271]. Este es más prolijo en el contenido y más preciso al referirse a sus fuentes: Watelet, Le Brun y Descartes, cuyos nombres no figuran en Zeglirscosac. La iconografía de la acción de Zeglirscosac (Fig. 4), en la que se destacaba la mano elevada hacia arriba, sigue la de Engel (Fig. 5), con la diferencia del ropaje que viste la figura.

De otro lado, el gesto del temor de Zeglirscosac recupera nuevamente las indicaciones de Le Brun [2011:188-189] (Fig. 6). El primero las ilustra con las láminas 4, f. 1 (Fig. 7). El rostro, bajo la emoción del temor, se distingue por:

el sobrecejo un poco elevado hacia la nariz, la pupila brillante y con un movimiento inquieto, situada en medio del ojo, la boca abierta, retirándose



hacia atrás y más abierta por el medio, teniendo el labio de abajo más retirado que el de arriba. El color es más encendido que en el amor y el deseo, pero no tan bello porque tiene parte de cárdeno, los labios lo mismo, y se verán más secos cuando la pasión del amor muda el temor en celos. [Zeglirscosac, 2011: 93]

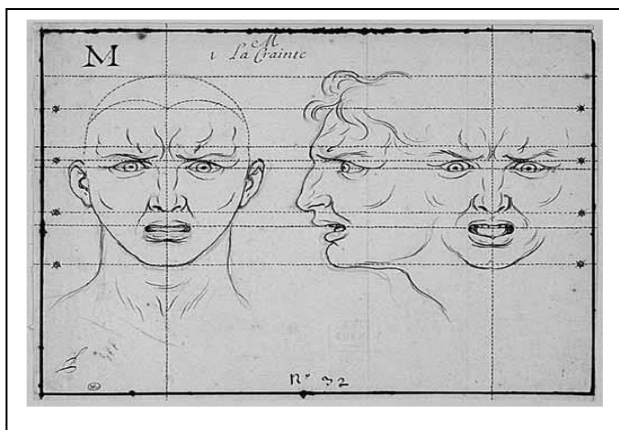
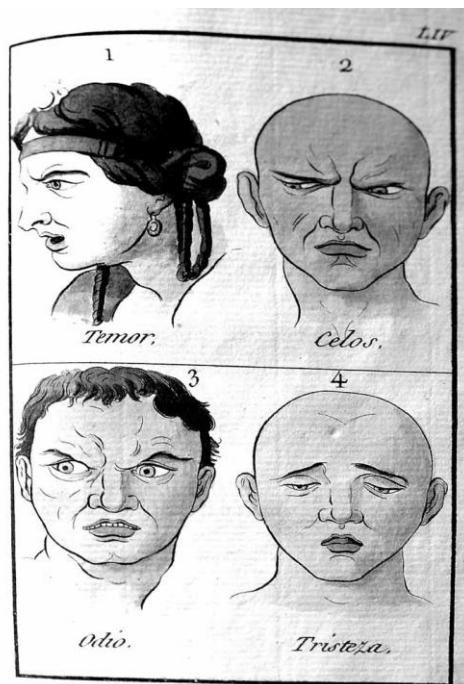


Figura 6. (Arriba). Le Brun, *La Crainte*. INV, 28302, Recto. Museo del Louvre. S. XVII

Figura 7. (Derecha). Zeglirscosac, Lámina IV correspondiente a los gestos de cada una de las pasiones. 1800



Las láminas que muestran la acción del temor son las que más analogías presentan con ‘huir del peligro’; bien que las descripciones y los referentes iconográficos correspondientes al horror, terror y espanto se relacionan, asimismo, con el rechazo al objeto o causa que provoca aversión. Zeglirscosac sigue para estas últimas tres pasiones la Carta XVI de Engel y para el estudio concreto del temor, la Carta XIV. Zeglirscosac presenta tres situaciones diferentes relativas al temor y a la búsqueda de «evitar el mal»:

Este último deseo se subdivide aún, pues que deseamos separarnos del mal o el apartarlo, y entonces intentamos la huida o el ataque. Como en todos estos casos ofrece la expresión diferencias muy sensibles, debemos establecer tres diferentes deseos, de los cuales el uno camina a la posesión, el otro nos separa por nuestra seguridad y el tercer nos acerca de nuevo. [Zeglirscosac, 2011: 114]

La acción de la lámina de la huida (Fig. 8) se explica mediante la siguiente reflexión:

Lo mismo sucede en un grave temor o susto. El hombre, sin volverse enteramente, vuelve entonces el pie atrás y da también vacilante algunos pasos en la misma dirección recta, sobre todo cuando procura no perder de vista el objeto que le asusta a fin de juzgar del peligro y de dirigir, por consecuencia, la huida; y, en general, cuando en un gran susto o temor se vuelve el cuerpo, esto se debe hacer en medio del movimiento de los pies llevados rápidamente hacia atrás, porque de otro modo sería la expresión débil y sin efecto. [Zeglirscosac, 2011: 117]



Figura 8. Zeglirscosac, Lámina IV correspondiente a las acciones de cada una de las pasiones. 1800

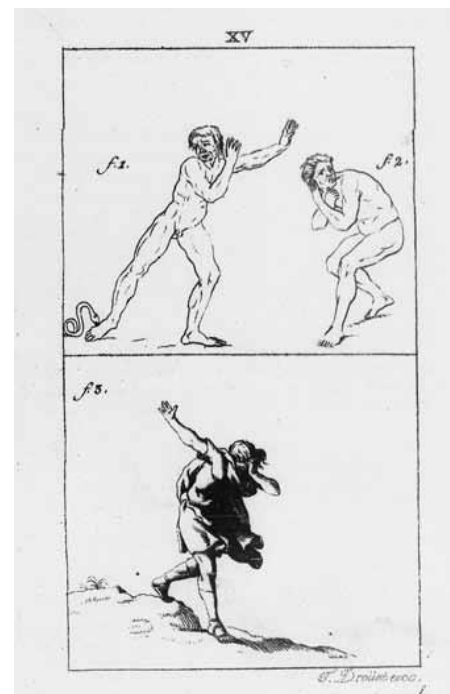


Figura 9. Engel, Lámina XV relativa a la Carta XVI sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral. [1789]

El texto continúa las líneas de Engel, aunque el autor español no incorpora la disconformidad de este último con el referente iconográfico que elige para la ilustración. Engel critica en la Carta XVI la figura de Lairette que incorpora en su lámina XV, f.1 (Fig. 9), pues considera que la parte del cuerpo que siente la amenaza debe retirarse inmediatamente. A pesar de esta



disconformidad, ambos coinciden en que los atemorizados vuelvan la mirada hacia atrás:

Luego es falsa la idea del dibujo hecho por Lairesse de un hombre mordido por una culebra, o que está pronto a serlo, pues al huir deja el pie cerca del reptil, al paso que lo hubiera debido retirar a vista del peligro, del mismo modo que se aparta del fuego el dedo que se quema. [Engel, 2011: 285-286]

La formación escénica impulsada por la Junta de Reforma de Teatros apenas se prolongó durante dos temporadas teatrales; de modo que la divulgación del tratado de Zeglirscosac debió de tener un alcance limitado. Con todo, la teoría de la interpretación de las pasiones se fue consolidando a lo largo del XIX, como lo demuestran la reaparición de sus premisas en tratados posteriores o los retratos sobre las interpretaciones de los actores más sobresalientes del Ochocientos en los que se identifican los gestos y acciones que estos describían [Soria Tomás, 2010a: 33].

Los proyectos de instrucción lírica-dramática continuaron en las décadas siguientes. Así, durante el Trienio Liberal podemos destacar varias tentativas. De una parte, «Recreo de la Nación Española»: programa presentado en 1820 por Diego de la Sevilla y Julien Paques, que incorporaba un Conservatorio de Música, Declamación y Baile. El centro incluía, además de la instrucción en estas tres disciplinas, la formación de maquinistas y pintores de decoración [Archivo Histórico Nacional, Consejos: Leg. 11415, nº 120]. De otra, el más ambicioso «Plan del Colegio de representantes» del empresario teatral cordobés Casimiro Cabo Montero. Este contemplaba la enseñanza a lo largo de seis años, y recogía las siguientes disciplinas: primeras letras, religión, ortografía, aritmética, música, dibujo, gramática, danza, historia, geografía, esgrima, poesía, matemáticas, declamación y labores –esto último para las jóvenes a partir del tercer año– [Bolaños Donoso, 2001: 99-112]. Cabo Montero se refiere en este plan al magisterio desarrollado por la Junta de Reforma de Teatros [Biblioteca Nacional. España, Mss. 6666: 23r-v.].



No obstante estas iniciativas, los tratados y manuales posteriores al de Zeglirscosac están vinculados, en gran medida, a la puesta en marcha, en 1830, del Real Conservatorio de Música de María Cristina. El centro, de carácter público, se abrió para la instrucción de profesionales destinados a la música vocal e instrumental. En sus orígenes no contemplaba a los actores de teatro en verso, de teatro no cantado. Sin embargo, para completar la instrucción de los futuros cantantes, en parte, y para instruir, más adelante, a los propiamente destinados para teatro en verso, el Conservatorio ensayó tres vías diferentes: en primer lugar, la apertura de la Escuela de Declamación Española; en segundo lugar, la de la asignatura Mímica melodramática, y, finalmente, la creación de la sección de Declamación lírica, verificada en 1866.

Las tres tentativas revelan un objetivo común: dotar al artista lírico-dramático de herramientas expresivas, no solo vocales, sino gestuales. El desarrollo de este último punto, la expresión gestual o corporal –focalizada con frecuencia en el rostro– remite a las técnicas o discursos metodológicos que se venían destinando para los actores de teatro no cantado. A lo largo de los años que van desde la apertura de la Escuela de Declamación Española (1831) hasta la de la sección de Declamación lírica (1866) el Conservatorio empleó tres manuales distintos de interpretación: *El Tratado de Declamación o Arte Dramático*, de V. J. Bastús y Carrera, y *Manual de Declamación*, de Julián Romea; destinados a los estudiantes tanto de la sección de Declamación como de la Musical, y *Breve tratado del arte mímica*, de J. Jiménez; destinado a los estudiantes de esta última.

La completa instrucción del cantante lírico fue también objeto de debate durante el siglo XVIII. Dene Barnett [1979: 1-36] ha insistido en la relación entre la técnica propuesta para los actores y los cantantes de ópera. Relación basada, por ejemplo, en el parecido que se advierte entre los recitativos y los soliloquios. En este sentido, a los cantantes de ópera se les exigía una expresividad facial análoga a la que se requería para los actores.



Así lo señalaba, por ejemplo, Milizia en *El teatro*, traducido en España en 1789:

La pasión no eleva solamente la voz, ni varía solo las inflexiones, sino que produce también la misma variedad y el mismo calor en los gestos y movimientos del cuerpo, que son los elementos del baile. Así, el momento de la pasión debe estar en la unión del canto y la danza: luego el representante y el bailarín deben ser en la ópera en música una misma mismísima cosa. ¡Unión imposible! Dirán luego muchos. El canto es un arte tan difícil, y requiere tanto estudio y aplicación, que apenas es esperable que un gran cantor pueda ser un grande actor [...] La ejecución y expresión del canto ocupan ya demasiado al cantor, para que pueda poner el mismo cuidado en el gesto. [Milizia, 1789: 145-146]

El cantante debía ser, pues, un excelente actor y dominar, por tanto, técnicas correspondientes a la danza y la interpretación expresiva: «La danza pues ha de imitar y exprimir por medio de movimientos del cuerpo, las cualidades y los afectos del ánimo: ha de hablar a los ojos; y ha de pintar con el movimiento y accionado» [1789: 135]. Esto explica que el primer director del Conservatorio, el tenor Piermarini, incorpore en los distintos borradores sobre la configuración inicial del centro la práctica de la declamación para los cantantes, entendida como un estudio auxiliar. Enseñanza que correría a su cargo –como profesor de Canto– y al del maestro de Baile. En el *Piano Generale ossia Regolamento pel Regio Stabilimento Filarmonico Maria Cristina*, manuscrito fechado en Madrid el 18 de junio de 1830, el director afirmaba:

Es de suma utilidad un maestro de Declamación, pero la declamación para no incurrir en el facilísimo defecto de lo exagerado y de la afectación debe ser hija del corazón y dictada únicamente de la impresión que hace en nosotros la cosa que se representa. Primero es preciso concebir el hecho ensimismándose y luego declamarlo. El maestro de Baile tendrá la obligación de armonizar a los alumnos de ambos sexos la cabeza, los brazos y todo el cuerpo a las gesticulaciones generales tal como el acto de sorpresa, invocación, alegría, ira, etc. Cuando los mismos estarán habituados a esta compostura teniendo un alma sensible pueden empezar gradualmente a declamar. Para declamar bien un cantante no necesita como el actor en la comedia acompañar con el gesto la mayor parte de las palabras. Expresión en la fisonomía, colorido en la voz, claridad en la pronunciación y pocos gestos pero estos nobles y acompañados de dignidad en sus maneras, estas



son las bases para unir bien la declamación con el canto; y por esto yo opino que los alumnos todos que se dedican a él aprendan de memoria en las horas de recreo, farsas familiares, comedias, etc., etc., etc., para representarlas entre sí por el director y maestro de Baile a fin de empezar a acostumbrarse a la posesión del teatro, hasta que estén en situación de declamar cantando. [Soria Tomás, 2010b: 32]

Esta formación auxiliar pasó en seguida a depender de la Escuela de Declamación Española, abierta dentro del Conservatorio en mayo de 1831. Así, entre las tareas de los actores Joaquín Caprara y Rafael Pérez, los primeros maestros de Declamación del Conservatorio, encontramos que: «Sus obligaciones serán las de instruir a los discípulos de ambos sexos y a los internos dedicados a la Música en la Declamación Española sea cómica o bien sea trágica, y poner en escena las piezas que ordenare el Director» [Soria Tomás, 2010b: 48]. Los actores que les sucedieron en la docencia –Carlos Latorre y José García Luna– instruyeron a los alumnos de canto, al menos, hasta 1851; fecha del fallecimiento de Latorre.

Dos años más tarde, Martínez Almagro, Viceprotector del centro, solicitó el nombramiento de un profesor dedicado exclusivamente a la Declamación lírica, pues se necesitaba instruir regularmente a los alumnos de Canto en la Declamación para potenciar la zarzuela. Agustín Azcona fue nombrado, el 19 de octubre de 1853, profesor supernumerario de esta disciplina. En la práctica tanto los problemas de salud como compromisos externos al centro le impidieron desarrollar la docencia, que seguía de facto desempeñada por García Luna.

Para esta fecha, el Conservatorio estaba trabajando en la redacción de un nuevo reglamento. Uno de los temas que se debatió durante su elaboración fue el reconocimiento oficial de la Declamación lírica en el cuadro de enseñanzas regladas del centro. Así lo recoge el acta de la sesión de la Junta facultativa auxiliar celebrada el 17 de enero de 1856, en la que se señalan las clases concretas que García Luna destinaba a este fin. Durante la misma sesión se nombró al cantante Jorge Ronconi maestro honorario de Declamación lírica. Se trataba de un reconocimiento que no llevaba aparejada



la docencia. De hecho, la clase de Declamación lírica, a pesar de estos intentos, no se recoge en el reglamento finalmente aprobado, en el contexto de la Ley Moyano de Instrucción Pública, el 14 de diciembre de 1857 [Soria Tomás, 2010b: 314-316].

Durante estas primeras dos décadas en las que el Conservatorio formó a los artistas lírico-dramáticos, el manual empleado por los profesores de Declamación fue el *Tratado de Declamación o Arte Dramático* de V. J. Bastús y Carrera, aprobado en marzo de 1834, previo informe favorable de los docentes. La introducción del manual incorporaba una referencia explícita a las clases ofrecidas por el Conservatorio, que conferían a los nuevos actores, allí formados, el calificativo de artistas [Bastús, 2008: 135-136].

La parte más sustancial del texto está destinada a las pautas sobre la recreación expresiva de las pasiones. Bastús ha unificado en un mismo epígrafe las indicaciones para el gesto y accionado del temor, terror, espanto, asombro y horror; pues: «Casi no se diferencian entre sí estas pasiones, afectos o sensaciones más que en su mayor o menor grado de intensidad y en la manera de afectarnos» [2008: 201]. El apartado acude a Watelet, Le Brun y Engel. Encontramos, por ejemplo, la conocida descripción del horror que

hace abrir bastante la boca y los ojos, al paso que el cuerpo está casi trastornado, y los brazos levantados con rapidez quedan inmóviles. En un horror grande el hombre sin volverse dirige el pie hacia atrás, y vacilante da algunos pasos seguidos en la misma dirección recta, mayormente siempre que desea no perder de vista el objeto que le horroriza, a fin de poder juzgar del peligro y escaparse cuando mejor convenga. Si en un grande horror se vuelve el cuerpo al objeto que lo produce, debe hacerse en medio del movimiento de los pies, dirigidos atrás con rapidez, pues de otro modo sería débil la expresión, y no produciría efecto alguno [Bastús, 2008: 202].

El tratado de Bastús se empleó hasta 1858, cuando se sustituyó por el *Manual de Declamación*, del actor Julián Romea; texto muy crítico con la teoría de la expresión de los afectos [Romea, 2009:164]. Los nuevos textos



dramáticos exigían una interpretación mucho más realista ajustada al cambio en el repertorio teatral. La teoría de los afectos se mantuvo en el Conservatorio a través del manual *Breve tratado del arte mímica*, empleado en las clases de Mímica melodramática abiertas, a instancias del cantante Juan Jiménez, en 1862.

La apertura de esta clase –así como la idoneidad de Jiménez para encargarse de ella– había sido expuesta por el maestro Antonio Cordero desde las páginas de su *Escuela Completa de Canto*, texto publicado en 1858⁹. Cordero señalaba –en el apéndice «De la mímica con aplicación al canto»–, la relevancia de esta formación en los siguientes términos:

La mímica le es a mi ver tan necesaria al cantante lírico, como cualquiera de los ramos colocados en primer término en el canto. Y la razón es bien congruente; porque usa en la escena de dos lenguajes; el articulado y el mudo. Si los hombres no tuvieran la facultad de hablar con la lengua, lo harían con su movimiento y con la fisonomía [...] Este último lenguaje no nace sino de la animación de sus movimientos y de la variada gesticulación, cuyo conjunto se llama mímica. [Cordero, 1858: 205]

De las distintas secciones del apéndice, nos interesa la que se refiere a las escenas mudas y al necesario conocimiento de la fisonomía para su exitoso desarrollo. Otras prescripciones y pautas destinadas al artista lírico las encontramos en el manual de Jiménez: modo de andar, sentarse, postrarse de rodillas o la preparación para el momento de la muerte. La apuesta de Cordero debió de esperar hasta 1862, cuando se abrió la materia Mímica melodramática.

El 3 de mayo de 1862, Juan Jiménez, apelando a su experiencia práctica y a la autoría del manual, solicita a la dirección del Conservatorio abrir una clase de Mímica aplicada al canto, durante un período de prueba, para demostrar su utilidad. Esta enseñanza, como especificaba en la súplica, se basaba en el estudio de la expresividad dramática¹⁰. Gracias al informe

⁹ Sobre la teoría de las pasiones en los tratados de canto del XIX véase Morales Villar, 2013: 193-210.

¹⁰ El expediente completo en Archivo Histórico-administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (ARCSMM), Leg. 14-78.



favorable del inspector de las clases de Canto, el profesor Hilarión Eslava, la dirección del centro autorizó a implantar las clases, por vía de ensayo. Un año más tarde, la comisión formada por Eslava, Rafael Hernando, Saldoni, Puig, Martín e Inzenga –todos profesores de la sección de Música– elaboró un informe de los resultados obtenidos por los alumnos. El informe aconsejaba la implantación definitiva de la asignatura, pues la comisión entendía que dotaba a los cantantes de una formación más adecuada a la modalidad del repertorio vigente:

En otros tiempos, cuando el drama lírico se componía de piezas más propias de concierto que de verdaderas escenas dramáticas, podía el cantante llegar a interesar hasta cierto punto con solos los medios vocales; pero en el estado que hoy tiene el canto dramático es necesario que los que en él quieren sobresalir, sean buenos actores y cantantes a la vez, y hacer iguales estudios en uno y en otro ramo tanto en la parte mecánica como en la intelectual. [ARCSMM, Leg. 14-78]

La comisión, testigo de los primeros ejercicios de los estudiantes, indica el procedimiento seguido por el maestro en sus clases, basado en el ensayo de determinados gestos y actitudes expresivas:

Los estudios preliminares en que ejercita sus discípulos para embellecer la figura con diversas actitudes, gesticulaciones y movimientos, antes de hacer aplicación de ellos a los diversos caracteres de los personajes; y los procedimientos que después emplea para el estudio de determinados papeles; nos han demostrado que, además de sus conocimientos en la materia, posee el instinto fino y delicado que se necesitan para la acertada dirección de esta enseñanza. [ARCSMM, Leg. 14-78]

Ventura de la Vega elevó el informe al Ministerio de Fomento en el mismo mes de mayo para que la materia se instalara de forma definitiva. La comunicación enviada es interesante porque señala un especial interés por su implantación. Según el director, desde el momento en que se hizo cargo de la gestión del centro y, especialmente, a raíz de las reformas administrativas que siguieron a la aprobación de la Ley Moyano, había intentado crear una asignatura de estas características. Le retuvo, así lo indica, la dificultad de



encontrar al profesor adecuado. En sus afirmaciones insiste en la necesidad de formar a los artistas a través de reglas y preceptos del arte mímica:

Uno de estos estudios elementales es el de la Mímica, en el cual los alumnos se acostumbran a que el gesto, la acción y las actitudes sean siempre nobles, bellas, artísticas, aprendiendo a conocer y desechar las innobles, viciosas y amaneradas: de donde resulta que, adquirido aquel hábito, hasta cierto punto mecánico, se forma en ellos una segunda naturaleza artística, que se hermana con las obras poéticas de que deben ser intérpretes. [ARCSMM, Leg. 14-78]

La solicitud del Conservatorio se resolvió de forma positiva y Juan Jiménez fue nombrado, por Real Orden de 16 de septiembre de 1863, profesor interino de Mímica aplicada al Canto y a la Declamación [ARCSMM, Leg. 15-37]. En su tratado, Jiménez identifica la declamación lírica con la mímica aplicada al canto, cuya finalidad era «dar la expresión y sostener la acción adecuada al canto» [1862: 11].

El contenido del manual, destinado a garantizar este dominio expresivo, se estructura en tres partes: mecánica, preceptiva y estética. En la primera se analiza la correcta posición de los pies y piernas, manos y brazos, se enseña al alumno el modo correcto de andar, de sentarse, de ponerse de rodillas, el momento de caerse previo a la muerte, y «el modo de expresar las diversas pasiones, para unificarlas al canto y al sentimiento que se desea expresar» [1862: 16]. Es decir, se estudia la teoría de los afectos –en este caso: admiración, entusiasmo, desprecio, amor, odio, alegría, tristeza, cólera, venganza, temor, celos y envidia– aplicada al cantante lírico. En esta ocasión el referente pictórico es, como señala Jiménez, Antonio María Esquivel [1862: 33]. Esquivel había incorporado un breve catálogo sobre pasiones en su *Tratado de Anatomía Pictórica* [1848: 97-99], aprobado con el aval de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, cuya Cátedra de Anatomía impartía. Jiménez sigue este tratado –que recurre, a su vez, a postulados ya conocidos– incorporando ligerísimas variantes o eliminando algún breve pasaje. En la prescripción del temor, por ejemplo, suprime las matizaciones



que Esquivel señalaba para el terror [1848: 98-99]; de forma que queda como sigue:

Manifiéstase el temor con una palidez cárdena y flaqueando las rodillas, encorvando el cuerpo, abriendo mucho los ojos y temblando el labio inferior. En el espanto la boca se entreabre, las cejas se alzan abriendo más los ojos, y los músculos en general se comprimen. [Jiménez, 1862: 37]

La reacción puede completarse con los detalles que corresponden a la admiración, donde

el cuerpo toma un aire de sorpresa retirándose hacia atrás. La cabeza se eleva, los ojos se abren quedando el iris sin tocar a ninguno de los dos párpados [...]; las cejas se elevan por el centro en forma de arco; la boca se entreabre por abandono de los músculos que rodean la mandíbula inferior; se suspende algún tanto la respiración, y la mirada se dirige fija al objeto que admira. [Jiménez, 1862: 33-34]

El manual de Jiménez transmite los detalles para la correcta posición corporal del cantante, que denotan una deuda evidente con la danza clásica. La descripción del ascenso del brazo remite a su estilización; a la idealización del gesto [Pappacena: 2012, 18-30]:

Empiécese por plegar el codo o sea doblarle en dirección lateral lentamente y sin contradicción alguna llevando la mano próxima al cuerpo. Váyase adelantando la mano y el antebrazo, inclinándolo un poco aquella hacia el centro del cuerpo, cuando haya llegado a la altura del hombro aproximadamente; impúlsese con cierta decisión hasta que la mano (abriéndose un poco con elasticidad) se nivele con la cabeza, mirando al frente de la palma de esta, y guardando toda ella la posición que en su lugar se dijo. [Jiménez, 1862: 25]

La disciplina de Mímica aplicada al canto se cerró en 1865, por motivos económicos y su profesor fue cesado [ARCSMM, Leg. 16-82]¹¹. La marcha de Juan Jiménez del Conservatorio coincide con una reestructuración

¹¹ El magisterio de Jiménez continuó fuera del Conservatorio y en colaboración con el maestro de canto Antonio Cordero. Juntos abrieron una Escuela Lírico-Dramática en Madrid, cuyas bases se publicaron en la *Gaceta Musical*, 1866: s.p.



de las enseñanzas que plantea la división en tres secciones: sección de Música –constituida por maestros de Composición, Canto, Lengua Italiana, Piano, Órgano, Violín, y otros cuatro instrumentos; sección de Declamación general –formada por los maestros de Teoría general de la Declamación dramática y ejercicios prácticos; y otro encargado de Historia literaria y artística con relación al arte dramático, así como Etnografía e Indumentaria Escénica. Y, por último, la sección de Declamación lírica, con una única materia: Aplicaciones de la Música a la escena. Esta división comenzó a regir en diciembre de 1866 cuando se creó una plaza propia de Declamación lírica y se nombró director de la sección a Tirso de Obregón. Apenas dos años más tarde una nueva reorganización del centro, aprobada el 15 diciembre de 1868, suprimió las tres secciones para crear la Escuela Nacional de Música. Obregón cesó de sus cargos el mismo día. La clase de Declamación lírica se reabrió en marzo de 1875. Jorge Ronconi, nombrado en 1856 maestro honorario, fue ascendido a numerario y se encargó de las clases hasta su fallecimiento en 1890 [Memoria, 1892: 69-81, y ARCSMM, Exptes. personal: Ronconi].

La aplicabilidad de la codificación de las pasiones al trabajo del artista lírico-dramático seguía estando vigente, como lo demuestra la publicación de *Mímica melodramática, Bocetos didácticos* por Eduardo Minguell y Tey [1888]. Se trata de una colección de consejos sobre Declamación lírica, que aparecen divididos en tres apartados: ademanes, posición y actitudes (estas clasificadas entre las que admiten o no desplazamientos). Por otra parte, las grabaciones de las primeras películas del cine mudo indican la pervivencia de este sistema, que evidenciaba tanto los orígenes mayoritariamente teatrales de los primeros actores cinematográficos como la necesidad de recurrir a un lenguaje gestual expresivo que supliera la carencia del referente sonoro¹². La teoría de los afectos, que empezó a codificarse a mediados del siglo XVIII,

¹² Papaccena incluye un estudio sobre la grabación del ballet *Excelsior* realizada en 1913 por Luca Comerio, cuyos fotogramas testimonian la pervivencia de la expresión de los afectos en el ámbito de la danza [2012: 223-232].



pervive a lo largo de siglo y medio con la certeza de ofrecer al artista escénico los mecanismos necesarios para la adecuada interpretación de sus personajes.

BIBLIOGRAFÍA¹³

- AAVV, *Goya. Los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, BCH, 1994.
- BARNETT, Dene, «The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century. Part IV: The Eyes, the Face and The Head», en *Theatre Research International*, 1979, vol. V, 1-36.
- BASTÚS Y CARRERA, Vicente Joaquín, *Tratado de Declamación o Arte Dramático*, Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez-Rasilla (eds.), Madrid, Fundamentos, 2008.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Casimiro Cabo Montero o la utopía teatral (1821)», en Cinta Canterla (ed.), *La cara oculta de la razón: locura, creencia y utopía*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, 99-112.
- CICERÓN, *Sobre el orador*, José Javier Iso, (ed.), Madrid, Gredos, 2002.
- CORDERO, Antonio, *Escuela completa de Canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*, Madrid, Imprenta de Beltrán y Viñas, 1858.
- CORDERO, Antonio y JIMÉNEZ, Juan, «Escuela Lírico-Dramática. Prospecto», en *Gaceta Musical*, 1866, núm. 30, s.p.
- CHAUUCHE, Sabine (ed.), *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). II-Acteurs*, París, Honoré Champion, 2005.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, SORIA TOMÁS, Guadalupe y CONTE, David (eds.), *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos, 2011.

¹³ Se incluyen únicamente las fuentes bibliográficas impresas.



- ENGEL, J.J., «Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral», en Fernando Doménech Rico, Guadalupe Soria Tomás y David Conte (eds.), *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos, 2011, 209-344.
- ESQUIVEL, Antonio María, *Tratado de Anatomía Pictórica*, Madrid, Imprenta de D. Francisco Andrés y Compañía, 1848.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, «Los planes de reforma del teatro en el siglo XVIII» en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid, UCM, 1996, vol. 2, 789-803.
- JIMÉNEZ, Juan, *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1862.
- JOSEPH, B. L., *Elizabethan acting*, Londres, Oxford University Press, 1951.
- KANY, C. E., «Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799» en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1929, núm. 23, 245-284.
- LE BRUN, Charles, «Conferencia sobre la expresión general y particular», en Fernando Doménech Rico, Guadalupe Soria Tomás y David Conte Imbert (eds.), *La expresión de las pasiones en el teatro del Siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos, 2011, 163-204.
- Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1892.
- MILIZIA, Francisco, *El teatro*, Madrid, Imprenta Real, 1789.
- MINGUELL Y TEY, F., *Mímica melodramática. Bocetos didácticos*, Barcelona, Imprenta de Luís Tasso, 1888.
- MORALES VILLAR, Coral, «El arte de expresar las pasiones en los tratados españoles de canto del siglo XIX», en Guadalupe Soria Tomás (ed.), *La representación de las pasiones. Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas*, Madrid, Dykinson, 2013, 193-210.
- NIPHO, Francisco Mariano, *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirlo en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los*



- de Europa*, Christiane España (ed.), Teruel, Centro de Estudios Baroaragoneses, 1994.
- _____, *Escritos sobre teatro*, M^a Dolores Royo Latorre (ed.), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Ayto. de Alcañiz y Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1996.
- PAPPACENA, Flavia, *Le langage de la Danse Classique. Guide à l'interprétation des sources iconographiques*, Gremese, 2012.
- REZANO, Antonio, *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 Aznar, 1768.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- ROMEA, Julián, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Los héroes en el teatro*, Jesús Rubio Jiménez (ed.), Madrid, Fundamentos, 2009.
- SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe, «El actor grecolatino: paradigma del actor perfecto en el siglo XVIII» en *Revista de Historiografía*, 2010a, núm. 12, 28-37.
- _____, *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos, 2010b.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe y PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «Los tratados de declamación y la formación académica del actor en España», en V. J. Bastús y Carrera, *Tratado de declamación o arte dramático*, Madrid, Fundamentos, 2008, 49-90.
- ZEGLIRSCOSAC, Fermín Eduardo: «El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral» en Fernando Doménech Rico, Guadalupe Soria Tomás y David Conte Imbert (eds.), *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos, 2011, 69-152.

